CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Diciembre 1988

462

Octavio Paz
T. S. Eliot

Arturo Uslar Pietri
José Antonio Ramos Sucre

Abelardo Castillo
Unamuno: La agonía sonora

Santiago Kovadloff
La poesía de Mario Quintana

Carlos Edmundo de Ory
Lazareto de sueños

Textos sobre Manuel de Falla, Simone de Beauvoir, Jorge Luis Borges, el formalismo ruso, Jorge de Oteiza y Juan Goytisolo



HAN DIRIGIDO ESTA PUBLICACIÓN
Pedro Laín Entralgo
Luis Rosales
José Antonio Maravall

DIRECTOR
Félix Grande

JEFE DE REDACCIÓN
Blas Matamoro

SECRETARIA DE REDACCIÓN
María Antonia Jiménez

ADMINISTRADOR
Alvaro Prudencio

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléf.: 244 06 00, extensiones 267 y 396

DISEÑO
Nacho Soriano

IMPRIME
Gráficas 82, S.A. Lérida, 41 - 28020 MADRID

Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 00-11250-X — NIPO: 028-87-013-3

462

INVENCIONES Y ENSAYOS

NOTAS

INVENCIONES Y ENSAYOS





José Enrique Rodó

La crítica de Clarín a la luz de José Enrique Rodó

(Dos artículos de Rodó en la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales,* 1895)

Sin cierta flexibilidad del gusto no hay buen gusto. Sin cierta amplitud tolerante del criterio, no hay crítica literaria que pueda aspirar a ser algo superior al eco transitorio de una escuela y merezca la atención de la más cercana posteridad.

J.E. **Rodó,** «Notas sobre crítica», 1896

Con frecuencia los estudiosos de las literaturas hispánicas del período de fin del siglo XIX dejan entrever en sus trabajos la complejidad de una etapa que resulta difícil adaptar a unos estrictos marbetes de modernismo y 98. Desde el enclave peninsular, glosado con agudeza magistral por las crónicas que Rubén Darío denominara *España Contemporánea,* el arduo descubrimiento de la figura señera de Leopoldo Alas está arrojando luces no gastadas sobre unos años apasionantes en los que culmina el quehacer regeneracionista y nacionalista de los intelectuales del 68, a la vez que se abre una crisis que da paso a lo que, con toda exactitud, el profesor José Carlos Mainer ha rotulado como *Edad de plata.*

Tiempos complejos, sobresalientes en la labor intelectual, que exigen para su estudio cuando menos el implacable rigor de la cronología y el redescubrimiento de la *tradición* como un valor activo y positivo al modo postulado por la hermenéutica de H.G. Gadamer.[1] A la dilucidación de algunos de sus rasgos quieren contribuir las líneas que siguen, desempolvando dos excelentes artículos en los que el joven escritor uruguayo José Enrique Rodó examina atinada y significativamente la labor del más prestigioso crítico de las letras hispánicas en la década que cierra el siglo XIX: Leopoldo Alas «Clarín».

I

José Enrique Rodó, casi veinte años más joven que Clarín, perteneciente a la generación uruguaya del 900, principió su quehacer de publicista en 1895, cuando «con un pequeño grupo de amigos funda una publicación quincenal: la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales* (Montevideo)».[2] Empresa juvenil de excepcional calidad,

[1] *H.G. Gadamer,* Verdad y método *(traducción de A. Agud y R. de Agapito), Salamanca, Sígueme, 1984.*

[2] *E. Rodríguez Monegal, «Introducción» a J.E. Rodó,* Obras Completas, *Madrid, Aguilar, 1957, p. 25. Se trata de un excelente estudio al que remitimos al interesado lector.*

cuenta su primer número el 5 de marzo de 1895, y aunque adscrita a la gran corriente del modernismo, lo cierto es que al menos en lo que concierne a los trabajos de Rodó no se podría rotular tan categóricamente, ya que, como significó Rodríguez Monegal, los primeros estudios críticos del autor de *Ariel* descubren una actitud ante la estética modernista que oscila «desde una reserva cortés hasta una franca aceptación de sus tendencias principales».[3] Desde esta tribuna, Rodó fue dando a conocer una serie de trabajos críticos que muestran diáfanamente su fascinación por Clarín a la par que distinguen entre el decadentismo azul, amanerado y hueco, y el modernismo de anchos vuelos que encuentra en Rubén su máximo valedor. Así los artículos de la *Revista Nacional* —redactados entre 1895 y 1897— revelan la personalidad de Rodó cada vez más simpatizante de un modernismo que debe descontar de su estética la cuota decadentista y en la que debe caber la actitud ideológica del artista vinculado al mundo americano, como se desprende de *Ariel*, libro capital para el conocimiento de su ideario.

La revelación de Rodó como crítico literario y como intelectual se forja en las páginas de la *Revista Nacional*, interesando su quehacer a Leopoldo Alas que ve en los dos artículos que le dedica Rodó —motivo de este asedio— un magnífico ejemplo de rigor y bienhacer, además de una inusual capacidad de penetración en la formulación de juicios estéticos. Buena prueba del aprecio que Alas dispensaba al joven Rodó son las dos referencias críticas que el autor de *La Regenta* consagró a *Ariel:* una, la más importante, en *El Imparcial* (23-IV-1900), que pasaría a ser prólogo del libro de Rodó en la segunda edición que ve la luz el mismo año que la primera (1900);[4] otra, mucho más breve, como primera parte de «Como gustéis», artículo aparecido en el diario *El Pueblo* de Valencia el 9 de julio de 1900 y recientemente exhumado por el profesor Lissorgues. En este último artículo decía Clarín de Rodó:

> Es uno de los jóvenes *intelectuales* de América más equilibrados, más perspicaces y de más serios estudios.[5]

Junto a ello es conveniente recordar que el epistolario de Rodó a Unamuno —quien, por cierto, se acercó a *Ariel* a instancias de Clarín— contiene una lacónica pero expresiva alusión a Leopoldo Alas:

> He enviado *Ariel* a los pocos amigos intelectuales de verdadero prestigio que tengo en España, contándose entre ellos el que más íntimamente conozco y más benévolamente me ha estimulado: Leopoldo Alas.[6]

Alusión que ofrece la otra cara del mutuo aprecio que el autor de *La Regenta* y el intelectual uruguayo se dispensaron en los años finales del siglo XIX.

La relación entre Alas y Rodó se inicia en 1895 cuando, tras publicarse los artículos titulados «La crítica de Clarín», en dos entregas (20-IV y 5-V-1895), en la *Revista Na-*

[3] *E. Rodríguez Monegal, «Introducción» a J.E. Rodó,* O. C., ob. cit., *p. 82.*

[4] *L. Alas «Clarín», «Prólogo» a J.E. Rodó,* Ariel, *Valencia, Sempere, 1908. Se trata de la séptima edición.*

[5] *Y. Lissorgues, «Unamuno y Clarín: ¿una amistad frustrada?»,* Letras de Deusto, *XV (1985), pp. 99-101.*

[6] *Carta de J.E. Rodó a Miguel de Unamuno (20-III-1900). Cito por J.E. Rodó,* O. C., ob. cit., *p. 1300. La correspondencia cruzada entre Unamuno y Rodó es un episodio apasionante necesitado de una revisión que complete las pertinentes notas de Rodríguez Monegal.*

cional de Montevideo, el autor de *La Regenta* se dirige al director de la *Revista Nacional* para «rogarle que, en mi nombre, dé las gracias más expresivas al Sr. Rodó por su artículo. Cuando elogios o censuras vienen de quien demuestra escaso juicio y gusto, me dejan igualmente tranquilo e indiferente. Cuando las censuras prueban talento en el que escribe, me pican. Cuando los elogios nacen de un espíritu escogido y serio, como lo es sin duda el del señor Rodó, me halagan y las agradezco mucho».[7] Rodó contestó en epístola del 20 de febrero de 1896, al mismo tiempo que desde las páginas de la revista uruguaya, y analizando la nueva sensibilidad novelesca, indicaba:

> En el imaginador de *Su único hijo* y *La Regenta,* no es la crítica sola quien ahora mueve impulsos de renovación, reflejos de nueva luz, sobre la vida literaria.[8]

El artículo de Rodó vio la luz el 25-XII-1896, lo que afirma la alta estima que Rodó tiene por el Clarín novelista, hasta el punto de considerarlo uno de los eslabones clave en la indagación de la

> nueva vida del espíritu[9]

a través de las obras novelescas.

Clarín, naturalmente, se siente agradecido por el trato que le dispensa Rodó y en la revista barcelonesa *La Saeta* (25-II-1897) publica un abierto elogio del crítico uruguayo:

> En América se publican muchas revistas literarias de jóvenes que imitan a los *decadentes* franceses, y esas revistas, por lo general, son de insoportable lectura.
>
> Pero hay una, que no es decadentista, titulada *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales* que se publica en Montevideo, la cual es una honrosa excepción, por lo discreta, seria, original e ilustrada. Trabaja en ella un señor don José Enrique Rodó, que es un crítico de cuerpo entero, que no está vinculado con ninguna de esas pestes pegajosas que tantos y tantos escritores jóvenes americanos llevan de París a su tierra.
>
> El señor Rodó reconoce que el *jugo* de las letras hispanoamericanas debe tomarse de la tradición española.
>
> Perfectamente.
>
> ¿Cómo no he de estar conforme con esa idea, si la vengo predicando desde hace años en todas partes, principalmente en *El Imparcial* y en *Las Novedades* de Nueva York?
>
> Críticos como el señor Rodó, pueden hacer mucho en América, por la sincera unión moral e intelectual de España y las repúblicas hispano-americanas; unión que podría preparar lazos políticos y económicos futuros, de la que, a mi ver, ya tiene sentadas las premisas la historia, y que serán la consecuencia que saque el porvenir.[10]

Estos abiertos elogios se trocarían un tanto cuando —al recibir sistemáticamente la *Revista*— compruebe el carácter modernista de la publicación, escribiéndole a Rodó:

> Mis elogios de la *Revista Nacional* eran espontáneos y sinceros. Y para que vea Vd. esta sinceridad, le diré que recibí hace unos meses unos cuantos números que ya no me parecieron tan

[7] *Carta de Leopoldo Alas (29-XII-1895). Recogida en J.E. Rodó,* O. C., ob. cit., *p. 1260.*

[8] *J.E. Rodó, «La nueva novela»,* La Vida Nueva *(1897),* O. C., ob. cit., *p. 156.*

[9] *J.E. Rodó, «La nueva novela»,* O. C., ob. cit., *p. 156.*

[10] *L. Alas «Clarín», «Palique»,* La Saeta *(25-II-1897). Artículo no recogido en ninguna recopilación de los artículos de Clarín.*

bien, pues vi con dolor en ellos demasiado *azul*, y excesiva intervención de esos señoritos que Vd. llama con gracioso eufemismo, candorosos. Después vinieron otros números más serios y sentenciosos. Sigan Vds. así. Menos *sinsontes* disfrazados de gorriones parisienses, y más crítica seria, de gusto y conciencia, como la de Vd. y la de Pérez Petit.[11]

En su respuesta del 5 de septiembre de 1897, Rodó le anuncia el envío del opúsculo *La vida nueva*, donde recoge trabajos que habían visto la luz con anterioridad, y también toma en cuenta las indicaciones del asturiano, cuyo ideario resuena en el rumbo que Rodó dice va a guiar la brújula de las sucesivas entregas de *La vida nueva:*

El plan de esta colección se basa en el anhelo de *encauzar* al modernismo americano dentro de tendencias ajenas a las perversas del decadentismo *azul*... o *candoroso* según Vd. y yo hemos convenido en llamarle.[12]

Aunque la comunicación epistolar no se reanuda hasta el episodio de *Ariel* lo cierto es que las distancias entre un Rodó que se deslumbra cada vez más por los versos de Rubén Darío, y Alas, reticente al modernismo del nicaragüense, se van acrecentando. No obstante, Clarín —que recomendó la obra a Unamuno, según se desprende de una carta al autor de *Paz en la guerra* fechada el 9 de mayo de 1900—[13] trató en su crítica de *Ariel* —luego prólogo— de separar a Rodó del grupo de decadentes y modernistas que desde el uno y el otro lado del Atlántico tanto desprecio acumulaban en la punta de la pluma del crítico asturiano, que atisbaba la modernidad por otras rutas más acordes con la tradición en la que se había fraguado su personalidad intelectual.

II

Surge aquí un tema que es clave en el interés de Rodó por Alas, y que pone de relieve lo simplista de la pretensión de entender a Clarín como denonado martillo de herejes modernistas: ¿cuál es la posición de Alas respecto del modernismo? Sin entrar en largas disquisiciones a propósito de la definición y uso del término «modernismo», es necesario, sin embargo, establecer unas consideraciones fundamentales que delimiten el interés con el que Rodó se acercó y estimó la obra de Clarín como partícipe de lo que el escritor uruguayo llamó:

esa ansiedad de las cosas nuevas que flota, como presagio de una renovación tal vez cercana en el ambiente moral de nuestros días.[14]

Dejando a un lado el «caso» Rubén Darío que es el más palmario ejemplo de la infrecuente opacidad crítica de Alas en la trayectoria que va desde *Solos* a *Siglo pasado*,[15]

[11] *Carta de Leopoldo Alas (11-VIII-1897). Recogida fragmentariamente en J.E. Rodó,* O. C., ob. cit., *página 1262.*

[12] *Carta de J.E. Rodó a Leopoldo Alas (5-IX-1897). Recogida en J.E. Rodó,* O. C., ob. cit., *p. 1261.*

[13] *Carta que puede leerse en M. Menéndez Pelayo, M. Unamuno, A. Palacio Valdés,* Epistolario a Clarín *(ed. Adolfo Alas), Madrid, Escorial, 1941, p. 93.*

[14] *J.E. Rodó, «La crítica de Clarín»,* Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales *(Montevideo), (5-V-1895). Cito por* O. C., ob. cit., *p. 758.*

[15] *Ha sido estudiada la relación entre Clarín y Rubén Darío por F. Ibarra, «Clarín y Rubén Darío: Historia de una incomprensión»,* Hispanic Review, *41 (1973), pp. 524-540.*

solamente justificable en base a unas astutas y premonitorias líneas de Menéndez Pelayo a Valera en carta del 29 de julio de 1886:

> En materia de poesía lírica no tiene [Clarín] tan buen gusto, y a veces lo tiene rematadamente malo. Lo creo poco sensible al encanto de la forma, porque su primera educación clásica fue bastante descuidada.[16]

la postura de Clarín respecto del modernismo no deja de ser en extremo compleja o cuando menos de una uniformidad menor de lo que habitualmente se ha pretendido.

Alude Clarín en numerosos artículos finiseculares a sus prevenciones contra el modernismo. Prevenciones que le llevaron, sin duda, a una valoración injusta (como la ya mencionada de Rubén) pero que sirvieron para desnudar lo manchego vestido de parisiense que tanto abundaba en la literatura de fin de siglo:

> También es cierto que hay que vivir prevenidos contra los excesos del *snobismo* modernista, contra las demasías de la admiración ciega y servil que algunos jóvenes, bien intencionados generalmente, manifiestan por todo lo que es novedad y rareza de tierra extraña. El exclusivismo, tan funesto en todo, en arte es un absurdo irritante.[17]

Reconociendo cierta mesura en estas palabras que son críticas con el *snobismo* y el exclusivismo modernistas, pero que no condenan globalmente su renovación, conviene proponer los siguientes breves considerandos.[18]

En primer lugar, que Alas prefirió frente al fenómeno estético, ideológico y moral del modernismo hispánico, la vertiente menuda e higiénica de su crítica literaria, lo que, ciertamente, nos permite conjeturar su posición, pero no nos facilita, en cambio, el trabajo extenso y explicativo que sobre otros aspectos de la actualidad literaria su pluma abocetó con gusto, rigor y maestría. Tal vez el mejor acercamiento crítico del autor de *La Regenta* a la órbita modernista se encuentre en el excelente prólogo que, a petición del escritor centroamericano Gómez Carrillo, antepuso al libro *Almas y cerebros*.[19] En este texto se encuentran las líneas maestras de la postura que el último Clarín adoptó

[16] *M. Menéndez Pelayo,* Epistolario *(ed. M. Revuelta Sañudo), tomo VIII, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1985, p. 25.*

[17] *L. Alas «Clarín», «Mi propósito (conclusión)»,* Faro Moderno *(1-III-1899). Colaboración olvidada que he publicado como apéndice de mi estudio «Clarín y la crítica de teatro (dos artículos desconocidos en* Faro Moderno, *1899)»,* Segismundo *(1986). Estudio que aborda cuestiones paralelas a las aquí presentadas.*

[18] *El interesado lector puede encontrar información sobre la postura de Alas frente al modernismo en: R. Gullón, «Aspectos de Clarín»,* Archivum, *II (1952), pp. 161-86; J.M. Martínez Cachero, «Clarín y Azorín»,* Archivum, *III (1953), pp. 159-80; J. Blanquat, «Clarín y Baudelaire»,* Revue de Littérature Comparée, *XXXIII (1959), pp. 5-25; G. Sobejano, «Clarín y la crisis de la crítica satírica»,* Forma literaria y sensibilidad social, *Madrid, Gredos, 1967, pp. 139-77; J. Kronik, «La modernidad de Leopoldo Alas»,* Papeles de Son Armadans, *XLI (1966), pp. 121-34 y «Clarín and Verlaine»,* Revue de Littérature Comparée, *XXXVIII (1963), pp. 368-84; S. Beser,* Leopoldo Alas, crítico literario, *Madrid, Gredos, 1968, pp. 201-9; F. Ibarra, «Clarín y Rubén Darío»,* Hispanic Review, *41 (1973), pp. 524-40; A. Ramos Gascón, «Relaciones Clarín-Martínez Ruiz: 1897-1900»,* Hispanic Review, *42 (1974), pp. 413-26; L. Litvak, «La idea de la Decadencia en la crítica antimodernista en España»,* Hispanic Review, *45 (1977), pp. 397-412; A.W. Phillips, «Nueva luz sobre Clarín y Gómez Carrillo»,* Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, *LXXXI (1979), pp. 757-79; N. Valis,* The Decadent Vision in Leopoldo Alas, *Louisiana State University Press, Baton Rouge and London, 1981, pp. 7-22; y J.M. Martínez Cachero, «La actitud anti-modernista del crítico Clarín»,* Anales de la Universidad de Alicante, *2 (1983), pp. 383-398.*

[19] *E. Gómez Carrillo,* Almas y cerebros: historias sentimentales, intimidades parisienses, etc., *París, Garnier, 1898, pp. VII-XXII.*

frente al modernismo, y cuya síntesis supone la aceptación de tres cláusulas. La primera: el cansancio que la escasa sustancia de las novedades literarias, llenas de pruritos irrelevantes, causa al crítico asturiano que, no obstante, afirma seguir con interés la renovación modernista:

> También ahora estudio con atención el *modernismo* y me intereso por los *jóvenes maestros;* pero son otros maestros jóvenes, son otras novedades.[20]

¿Cuáles son esas novedades? La respuesta a tal interrogante entraña la segunda cláusula, cual es, que para adentrar el espíritu nacional en la asimilación cuidadosa y crítica de las novedades extranjeras es mejor acudir a la filosofía y a la ciencia que a la «amena» literatura:

> El noble anhelo de empapar el espíritu en los más recientes caudales de las fuentes riquísimas de la cultura moderna, puede lograrse mejor siguiendo los pasos de la modernísima filosofía y de la ciencia parsimoniosa y concienzuda, que empeñándose en remedar los pruritos de literatura trascendental de tantos y tantos publicistas modernos.[21]

Lo que implica un supuesto que encierra la tercera cláusula. Clarín, que afirma la unidad de España y la América hispana,[22] sostiene la necesidad de empaparse de novedades de verdadera enjundia, pero sin convertir la cultura española —entendida en toda su extensión— en un remedo

> de los tiquis miquis de las letras francesas,[23]

pues corre el peligro de disolverse en cauces extraños:

> Sólo conozco una cosa más nociva que el aislamiento del espíritu nacional: la disolución del espíritu nacional.[24]

Dicha necesidad de abrir las ventanas a los vientos europeos debe reunir, en consecuencia, una cláusula esencial que Leopoldo Alas expone con visibles concomitancias unamunianas:

> Siempre que he predicado la necesidad de asimilarse lo extranjero he añadido la advertencia de que asimilar significa hacer propio, convertir en propia substancia, agregar algo a nuestro organismo para conservarlo, para que siga siendo lo que es.[25]

Aceptación, pues, del modernismo de corte filosófico y científico, sin que ello suponga servil imitación. Y rechazo del formalismo de algunas de las nuevas direcciones de la amena literatura, por considerarlas al margen del interés humano que exigía a toda representación literaria.

[20] *L. Alas «Clarín», «Prólogo» a E. Gómez Carrillo,* Almas y cerebros. *Cito por D. Torres,* Los prólogos de Leopoldo Alas, *Madrid, Playor, 1984, p. 220.*

[21] *L. Alas «Clarín», «Prólogo» a E. Gómez Carrillo,* Almas y cerebros. *Cito por* Los prólogos de Leopoldo Alas, ob. cit., *pp. 223-4.*

[22] *Sobre la posición de Clarín con respecto al problema colonial debe verse el magnífico inventario de textos del propio Alas que el profesor Yvân Lissorgues reunió en* Clarín político, *I, Toulouse, Institut d'Etudes Hispaniques et Hispano-Américaines, 1980.*

[23] *D. Torres,* Los prólogos de Leopoldo Alas, ob. cit., *p. 222.*

[24] *D. Torres,* Los prólogos de Leopoldo Alas, ob. cit., *p. 221.*

[25] *D. Torres,* Los prólogos de Leopoldo Alas, ob. cit., *p. 221.*

En segundo lugar, que Alas se ocupó de Baudelaire en las páginas de *La Ilustración Ibérica* en 1887, con tolerancia y sagacidad crítica, reconocida años más tarde por la penetrante pupila de Juan Ramón Jiménez, que vio en Clarín un adelantado de la crítica artística del simbolismo e incluso llegó a entusiasmarse frente a su auditorio puertorriqueño con palabras que revelan, bien a las claras, la alta estima que tenía por el quehacer crítico del asturiano:

Yo recuerdo que cuando leí ese artículo de Clarín, al momento pedí Baudelaire, que me mandasen las obras de Baudelaire a mi librería de Madrid, es decir, yo vivía en Andalucía, pero me surtía de libros en Madrid y entonces Baudelaire, ese ensayo que yo siempre lo he conservado y que lo voy a publicar en la revista *Universidad.*[26]

Y, ciertamente, Clarín que diez años después se ocuparía de Verlaine en las páginas de *La Ilustración Española y Americana,*[27] ha sintonizado con aspectos claves del poetizar baudeleriano, adivinando en su obra el

tormento oculto de muchas almas sinceras y muy seriamente preocupadas con las grandes incógnitas de la vida.[28]

En tercer lugar, que progresivamente fue valorando el justo mérito de escritores como Valle-Inclán a quien llama sin ambages «distinguido escritor» en uno de sus habituales juego irónicos en *Madrid Cómico:*

Por esos *rotativos* de Dios y de Gasset, Canalejas, etc. andábamos todos nosotros, avergonzados eso sí de no ser nuevos, *inéditos,* desconocidos, llenos de promesas... sin hipoteca, lirios del Valle... Inclán (perdone el distinguido escritor y estimado amigo que pudiera darse por aludido, esta broma inocente),[29]

a la par que le dedica, aunque con claras divergencias, dos reseñas críticas a su *Epitalamio.*[30]

Como cuarto considerando debe valer la jerarquización que en el terreno artístico Alas practicó siempre. Así escribía en 1888:

Yo conozco en Madrid y en muchas partes, demagogos del arte, partidarios de la igualdad de talento que ven suprema injusticia en que se guarden más miramientos para criticar a Valera

[26] *Es de justicia notar que el propio Rubén Darío valoró con extremado equilibrio y brillante lucidez a Leopoldo Alas, crítico literario, desde las páginas de* España Contemporánea, *destacando precisamente su ensayo sobre Baudelaire, calificándolo de magistral: «Es el autor de páginas magistrales como sus antiguas* Lecturas, *o su ensayo sobre* Baudelaire, *o el de* Daudet *y tantos otros» (R. Darío, «La crítica»,* España Contemporánea, *París, Garnier, 1901. Cito por* España Contemporánea *[ed. Antonio Vilanova], Barcelona, Lumen, 1987, p. 279). Sin duda Rubén se refiere a la magnífica serie de artículos críticos de Clarín que bajo el rótulo genérico de* Lecturas *publicó a partir del 27-XI-1886 en* La Ilustración Ibérica *y posteriormente incluyó en* Mezclilla *(1889) —los más— y* Ensayos y Revistas (1888-1892) *(1892). Creo, con Rubén, que es en esas páginas donde la crítica estética de Clarín alcanza cotas más elevadas, tras los magistrales artículos de 1882 sobre la novela y el naturalismo.*

[27] *L. Alas «Clarín», «Paul Verlaine.* Liturgias íntimas», La Ilustración Española y Americana *(30-IX y 8-X-1897). Recogido en Clarín,* Obra olvidada *(ed. A. Ramos Gascón), Madrid, Júcar, 1973, pp. 170-89.*

[28] *L. Alas «Clarín», «Baudelaire»,* Mezclilla, *Madrid, Fernando Fe, 1889, p. 97. Se trata de la séptima entrega aparecida en* La Ilustración Ibérica *(26-XI-1886).*

[29] *L. Alas «Clarín», «La Reconquista»,* Madrid Cómico *(7-X-1899). Artículo no recogido.*

[30] *Se trata de la aparecida en* Madrid Cómico *(25-IX-1897) y la de* Heraldo de Madrid *(9-X-1897). Hoy pueden leerse en* Obra olvidada, ob. cit., *pp. 127-34.*

o a Menéndez Pelayo, que para censurar a un imbécil metido a literato o a un *agiotista* de la necedad y el mal gusto.[31]

De ahí, pues, que acabase por reconocer los méritos de Valle e incluso de Rubén Darío, levantando las iras mal intencionadas y venenosas de Ruiz Contreras, director de la *Revista Nueva* en un artículo del 25 de octubre de 1899:

Nos tiene mareados con maldecir de los *decadentes,* de los *modernistas,* de los *estetas.* Y excluye primero a Rubén Darío. Más tarde a Ramón del Valle-Inclán. Y por último a Jacinto Benavente. ¿A quiénes se dirigen las punzantes alusiones del bravo astur? ¿A Martínez Sierra o a Pepe Lasalle? Si Darío no es un decadente ni Valle-Inclán un esteta, ni Benavente un modernista ¿quiénes van a llamarse aquí modernistas, estetas y decadentes? [32]

Aprecio de las jerarquías literarias que le hizo distinguir siempre el talento de un escritor notable que trabaja en la «verdadera viña», alejado de los disparatados sistemas literarios vagamente impregnados de la última tendencia del día, de las medianías que producen un arte y una literatura falsa o, cuando más, habilidosa. El colofón de su ensayo sobre Baudelaire es tajante en este aspecto:

Una cosa es el talento de un poeta muy notable, y otra cosa la habilidad de las medianías, que deben más de la mitad del valor de sus ocurrencias al *medio* en que viven.[33]

En quinto lugar, hay que recordar que Alas no era escritor fascinado por la patriotería literaria y el culto autárquico y complaciente de lo castizo. En la revista *Faro Moderno* escribe:

¡Ay de la originalidad y del *casticismo* criados a la estufa del sistema *prohibitivo!,*[34]

y toda su andadura como crítico confirma esta vigilancia de lo exterior, incluso con lecturas de los decadentes modernistas como el propio Gabriel D'Annunzio. Así pudo escribir con justicia:

Nadie me tachará de preocupado en materia de cosmopolitismo literario. He escrito mucho en mi vida contra la patriotería literaria y demostrado tengo que soy de los que, en punto a belleza, hacen poco caso de las fronteras. Pero todos los extremos son viciosos.[35]

y, en efecto, era vicioso esperar el «descubrimiento» del literato del día en París, practicando un esnobismo que siempre condenó: el del último correo perfumado de la ciudad del Sena.

Sumados estos considerandos, se entenderá que Clarín, que incluso llega a reconocer gracia y gusto en Wilde, preste poca atención —sólo la higiénica— a la literatura modernista de barniz ligero y última moda, porque anda más preocupado por las contin-

[31] *L. Alas «Clarín»,* Mis plagios. Un discurso de Núñez de Arce. Folletos literarios, *IV, Madrid, Fernando Fe, 1888, p. 131.*

[32] *Anónimo, «Clarindustrial»,* Revista Nueva, *II (25-X-1899), p. 120.*

[33] *L. Alas «Clarín», «Baudelaire»,* Mezclilla, ob. cit., *p. 98.*

[34] *L. Alas «Clarín», «Mi propósito (conclusión)»,* Faro Moderno *(1-III-1899). Recogido en A. Sotelo, «Clarín y la crítica de teatros»,* Segismundo *(1986).*

[35] *L. Alas «Clarín», «Palique»,* Heraldo de Madrid *(13-II-1898). Recogido en* Obra olvidada, ob. cit., *página 195.*

gencias históricas, el deber moral del intelectual, el idealismo íntimo y la ética estética, que por las novedades de la amena literatura afrancesada.

Y, no obstante, al juzgar a la juventud artística que dio en llamarse decadentista en sus «Cartas a Hamlet» —que son cartas a una idea poética y filosófica, a un pensador poeta fragmentario y esporádico, alejado del ideal del «hombre de acción»— Clarín escribe sobre la necesidad de justipreciar cada una de las novedades:

Para hacer justicia a todos hay que apresurarse a distinguir dentro de esa misma literatura, llamada, en general, *decadente,* lo bueno de lo malo, lo sincero de lo falso, lo serio de lo burlesco, la verdad de la farsa y el talento de la tontería.[36]

Clarín no podía compartir, desde el imperativo ético y estético de su dilatada trayectoria artística y educadora, un arte que hacía de la estética una norma de conducta, de *situación* frente a la historia. Su pensamiento crítico, su anhelo de justicia social, su creencia en la solidaridad, se lo impedían. Lo que Lissorgues ha llamado «l'originalité non moins exemplaire, de sa personalité, est d'être resolument tournée vers l'*autre,* le citoyen et le prochaine»,[37] le impulsa a rechazar el esteticismo de D'Annunzio en unas palabras absolutamente claves para comprender su postura frente al modernismo:

[...] se quiere salvar la sustantividad de la belleza y no se la hace *amoral* —como en la teoría pura del arte por el arte— sino *inmoral.* ¿*Inmoral* por qué? Porque saca de quicio *la finalidad sin fin,* se la compara con la moral en el terreno del *deber* y en lo estético, de *amoral* (extraño a la moral) se convierte en *inmoral.*[38]

O sea, cuando la sustantividad de la belleza —defendida siempre en su autonomía por la crítica de Alas— es comparada con el deber moral se están transgrediendo unos límites que Clarín como moralista y pedagogo, crítico y creador, intelectual en suma, no puede tolerar. Si a ello añadimos las posiciones diletantescas de la bohemia modernista comprenderemos su despego para con el modernismo, tan afín a los durísimos ataques que por entonces vertía la joven pluma de Unamuno. Claro está, no obstante, que la posición de Alas no autoriza a pensar que propugne una supeditación de la literatura a fines morales, religiosos, económicos, sociales o lo que sea; lejos de ahí, el autor de *La Regenta* desprecia el llamado «arte hidráulico»:

En España ahora, el desdén del arte puro, como el de todo lo que huela a idealidad, se extrema, por el predominio del *sancho-pancismo,* que se ha metido a regenerador y damos pasos de gigantes en el camino del prosaísmo.[39]

En síntesis: Clarín lanzó sus finos dardos contra las exageraciones, que siempre las hay, contra los literatos e intelectuales de poca fibra moral, que apelaban al sentimentalismo trasnochado y a la extravagancia afectada, contra los que confundían el valor estético del romanticismo con el chaleco rojo y las melenas de Gautier revividas por la bohemia que azacaneaba por el Madrid finisecular. Y lo hizo —se lo confiesa a Hamlet—,

[36] *L. Alas «Clarín», «Cartas a Hamlet»,* La Ilustración Española y Americana *(8-IV-1896). Cito por* Siglo Pasado, *Madrid, A.A. López, 1901, p. 163.*

[37] *Y. Lissorgues,* La pensée philosophique et religieuse de Leopoldo Alas (Clarín). 1875-1901, *París, CNRS, 1983, p. 370.*

[38] *L. Alas «Clarín», «Palique»,* Madrid Cómico, *(24-XI-1900). Artículo no recogido.*

[39] *L. Alas «Clarín», «Palique»,* Madrid Cómico, *(6-I-1900). Artículo no recogido.*

para emplear como *buzo* de esa realidad sumergida en lo desconocido, el *hombre entero* con su corazón, su vida estética, sus revelaciones morales, sus tendencias de fuerza social hereditaria.[40]

III

A la luz de lo anterior, que explicita brevemente la dialéctica que Alas sostuvo con la renovación modernista, no cabe la menor duda que los artículos de Rodó, que sacamos hoy de un olvido sólo soslayado por el profesor Beser, son la mejor aproximación al Clarín crítico hecha en vida de Leopoldo Alas, y contienen la posibilidad de un análisis mucho más esmerado de su obra crítica, a la par que proponen aspectos hoy totalmente verificados por ilustres clarinistas.

Hay en el artículo de Rodó una doble consideración que merece indicarse. De un lado, los diferentes tipos de crítica que practicó Alas. De otro, los diferentes eslabones críticos, históricamente considerados, en los que las reflexiones de Clarín resultan definitivas para la historia literaria de la España del último cuarto del siglo XIX. Es decir, Rodó somete la obra crítica de Alas a una doble caracterización, sincrónica y diacrónica, para poner de relieve la auténtica originalidad e importancia del quehacer del autor de *La Regenta.*

En la tipología de la crítica literaria de Alas, Rodó distingue cinco clases de crítica. Cuatro de ellas responden a la crítica grave y seria; la quinta atiende a la crítica satírica. En conjunto los diferentes tipos de crítica literaria practicados por Clarín (expuestos en ese fascinante y ejemplar mosaico crítico que es *Mezclilla,* tal vez el mejor libro de la crítica literaria decimonónica) son distintas expresiones de lo esencial de la crítica literaria que es *juicio de arte,*

y en cuyo nombre aprueba o condena, siempre en atención al fin directo de la actividad literaria que es la realización de la belleza,[41]

según palabras de Rodó que ha leído con sorprendente inteligencia y penetración el ensayo «La crítica y la poesía en España», publicado inicialmente por Alas en *La España Moderna* (I, 1890) e incluido después en *Ensayos y Revistas (1888-1892).*

Alas no confundió jamás los planos estético y moral (aunque sintiese la necesidad de una ética artística) y en múltiples ocasiones como en los artículos programáticos de *Faro Moderno* advierte la necesidad de un juicio estético[42] como objetivo primero e

[40] *L. Alas «Clarín», «Cartas a Hamlet»,* Siglo Pasado, ob. cit., *p. 169.*

[41] *J.E. Rodó, «La crítica de Clarín»,* Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales *(20-IV-1895). Cito por* O. C., ob. cit., *pp. 752-3.*

[42] *Creo conveniente advertir que las ideas expuestas por Clarín en los dos artículos programáticos de* Faro Moderno *deben ponerse en íntima relación —dada la simultaneidad cronológica— con las interesantísimas reflexiones que el primero de enero de 1899 hace en torno a la Estética en el diario barcelonés* La Publicidad. *Téngase presente además que si los artículos de* Faro Moderno *son un «poco doctrinales» según propia confesión, la «Revista» que abría sus colaboraciones en* La Publicidad *el año 1899, pretendía inaugurar una serie —que luego no se consolidó— en la que se proponía: «reflejar, de vez en cuando, el movimiento filosófico de este orden; y una de las próximas hablaré acaso de la Estética en Inglaterra, en ese país* utilitario *por excelencia, pero que sabe comprender que lo bello, por su misma inutilidad... relativa..., sirve al hombre para mucho.» L. Alas «Clarín», «Estética»,* La Publicidad *(1-I-1899). Artículo no recogido.*

irremplazable de la crítica, pues amarándose en las teorías del arte por el arte reconoce que:

no está sujeta a variaciones de opinión la sustantividad de la belleza artística,[43]

y, en consecuencia, hay que respetar la propia finalidad del arte. Idea que se acentúa en la última etapa de su andadura intelectual, ante las fluctuaciones de la crítica europea. Así en la «Revista literaria (La crítica y la poesía en España)», que Rodó ha tenido tan correctamente presente, escribe enfatizando lo esencial de la labor crítica frente a los particulares métodos de Taine, Sainte-Beuve o Bourget:

La crítica moderna, con ser todo eso, ha de ser algo más, ha de ser lo que en ella fue siempre esencial: *un juicio de estética.*[44]

Idea que reaparece en el prólogo de *Palique* (1893), en el que sintetiza la definición de crítica literaria de este modo:

[...] siempre merecerán mejor que los otros el nombre de *crítica literaria,* aquellos géneros de crítica que sean: 1.°, *crítica,* es decir, *juicio,* comparación de algo con algo, de hechos con leyes, cópula racional entre términos homogéneos; y 2.°, *literaria,* es decir, de arte, estética, atenta a la *habilidad* técnica, a sus reglas (absolutas o relativas).[45]

Clarín incluso matiza esta formulación en dos prólogos casi coetáneos a los juicios que acabamos de subrayar. En el prólogo a *Goethe. Ensayos críticos* (1892) de Urbano González Serrano, afirma el mérito de su antiguo maestro, frente a bibliógrafos y biógrafos, al cultivar una crítica artística:

[...] no tenemos críticos literarios que hayan desentrañado las bellezas no siempre patentes en las obras maestras, que hayan hecho esos fecundos experimentos de estética aplicada, que tanto enseña a las generaciones nuevas.[46]

E igualmente al prologar en el año 1893 el primer libro de Rafael Altamira, *Mi primera campaña,* aun admitiendo que el crítico puede ser poeta, novelista o científico y, en consecuencia, establecer otro tipo de juicios que no sean los esencialmente estéticos, escribe, en relación evidente con lo que Beser ha llamado «las dos corrientes principales en que se agrupaba la crítica europea de ese momento: el impresionismo y la tendencia científica»:[47]

No soy de los que piensan que la crítica moderna no juzga, *canta,* cuenta impresiones, describe *estados del alma,* filosofa o analiza científicamente. No; la crítica no es ciencia naturalista, ni poesía lírica, ni novela psicológica, es... lo que siempre, juicio estético.[48]

[43] *L. Alas «Clarín», «Mi propósito (conclusión)»,* Faro Moderno *(1-III-1899).*

[44] *L. Alas «Clarín», «La crítica y la poesía en España»,* La España Moderna *(I, 1890). Cito por* Ensayos y Revistas (1888-1902), *Madrid, Fernández Lasanta, 1892, p. 255.*

[45] *L. Alas «Clarín»,* Palique, *Madrid, Victoriano Suárez, 1893, p. XIII.*

[46] *L. Alas «Clarín», «Prólogo» a U. González Serrano,* Goethe. Ensayos Críticos, *Madrid, Luis Carrión, 1892 (2), pp. VII-VIII. Recogido por D. Torres,* Los prólogos de Leopoldo Alas, ob. cit., *p. 165.*

[47] *S. Beser,* Leopoldo Alas, crítico literario, *Madrid, Gredos, 1968, p. 711.*

[48] *L. Alas «Clarín», «Prólogo» a R. Altamira,* Mi primera campaña (Crítica y cuentos), *Madrid, José Jorro, 1893, p. VII. Recogido por D. Torres,* Los prólogos de Leopoldo Alas, ob. cit., *p. 185.*

Y todavía en el prólogo a sus *Cuentos morales* (1896), tras reconocer que se pasa la vida disertando acerca de materia estética, afirma categórico:

> Yo soy, y espero ser mientras viva, partidario del arte por el arte, en el sentido de mantener como dogma seguro el de su sustantividad independiente. No hay moda literaria, ni reacción que valgan para sacarme de esta idea.[49]

Es decir, Clarín postula una crítica literaria que reconozca como esencial la sustantividad independiente de la belleza artística, en clara consonancia con su formación estética idealista que nunca disimuló. Ahora bien, las afirmaciones tajantes no pueden llevarnos a una errónea configuración de la naturaleza y función de la crítica en el último Clarín. Es evidente que cuando se muestra tan aparentemente inflexible lo hace acongojado por el panorama europeo en el que la crítica literaria ha derivado en teología moralista o fisiología científica, como sostiene en el prólogo a *Palique:*

> el mal está en hacerse pasar por crítico literario en el momento en que se está siendo teólogo, moralista, fisiólogo o lo que fuese. La famosa queja de Flaubert que yo he citado en otro libro, y que después vi con tanto gusto citada también por Guyau, será justa eternamente.[50]

Y de ahí que reclame una crítica artística que articula a la belleza de la obra, como recordaba por esas mismas fechas su amigo Josep Yxart, aludiéndole entre los partidarios de tal corriente crítica. Pero al mismo tiempo el autor de *La Regenta* reconoce en el arte valores que escapan del exclusivismo artístico, valores que deben ser analizados también por la crítica porque son inherentes a una obra de arte, y en este sentido escribe en los artículos de *Faro Moderno:*

> Sólo cuando el arte olvida que *puede ser útil* para otras cosas que no sean la belleza, es cuando se hace *inútil* para sí mismo y para todo.[51]

El respeto de lo artístico no implica, pues, desatención por lo ético o sociológico, y así fundamenta su propósito en la inicial colaboración de *Faro Moderno* en establecer:

> [...] una filosofía estética y sociológica, con ocasión de las novedades que presenta la literatura dramática, donde quiera que yo sepa que existe.[52]

[49] L. Alas «Clarín», Cuentos morales, Madrid, La España Editorial, 1896, p. V. Los prólogos de Clarín a sus propias obras pueden consultarse también en el libro citado de D. Torres.

[50] L. Alas «Clarín», Palique, ob. cit., p. XVII. La famosa queja de Flaubert la había citado Clarín en el ensayo «La crítica y la poesía en España» (1890). Cito in extenso: «A mi juicio, hay que volver siempre a la idea de Flaubert, que es la segura en este asunto. "Me habláis, dice el autor de Salambó, de la crítica en vuestra última carta, diciéndome que desaparecerá antes de poco. Yo creo, por el contrario, que, a todo lo más, ahora empieza su aurora. No se ha hecho más que tomar a contrapelo la crítica precedente. En tiempo de La Harpe se era gramático; en tiempo de Sainte-Beuve y de Taine se es historiador. ¿Cuándo se será artista, nada más que artista, pero bien artista? ¿Conoce Vd. alguna crítica que se interese por la obra en sí de una manera intensa? Se analiza muy sutilmente el medio en que se ha producido, las causas que la han traído; ¿pero su composición? ¿su estilo? ¿el punto de vista del autor? Jamás. Para esta clase de crítica haría falta una gran imaginación y una gran bondad (esta bondad de Flaubert no tiene nada que ver con la benevolencia de ciertos críticos para lo mediano y lo malo; género de debilidad que Flaubert maldice en otra carta); quiero decir, una facultad de entusiasmo siempre dispuesta a mostrarse, y además gusto, cualidad rara (¡y tan rara!) aun en los mejores, tanto, que ni siquiera se habla ya de ella"» (L. Alas «Clarín», Ensayos y Revistas (1888-1892), ob. cit., pp. 258-9). A idéntica cita de Flaubert apelaba Josep Yxart en su discurso La crítica literària (1892) que el lector puede leer en J. Yxart, Entorn de la literatura catalana de la Restauració (ed. J. Castellanos), Barcelona, Editions 62, 1980, p. 278.

[51] L. Alas «Clarín», «Mi propósito (conclusión)», Faro Moderno (1-III-1899).

[52] L. Alas «Clarín», «Mi propósito», Faro Moderno (15-II-1899).

Clarín reconocía una dialéctica entre literatura y sociedad, una interacción entre la literatura y el ámbito de la moral, la política, etc., sin menoscabar un ápice el gran objeto de la crítica literaria que era —como bien vio Rodó— señalar, traducir y juzgar la emoción estética que produce una obra de arte, dado que ésta es, siempre, realización sensible de la belleza.

La tipología de la crítica de Clarín que establece el excelente estudio de Rodó es la siguiente: Primero:

la crítica *subjetiva,* de impresión personal, que participa de la intimidad de la confidencia y el sentimiento del lirismo,[53]

en la que se subordina el comentario crítico a la confesión sentimental, y que ejemplifica con el folleto, *Rafael Calvo y el teatro español* (1890), que el propio Alas había calificado de

opúsculo predominantemente lírico.[54]

También lo ejemplifica en la semblanza de Adolfo Camus que había trazado Clarín en *Ensayos y Revistas (1888-1892).* Segundo:

la crítica esclarecedora de las profundidades de la idea y el sentimiento del artista, de determinación del más íntimo espíritu de la obra y concreción de sus más vagos efluvios ideales,[55]

y cuyo máximo ejemplo es *Baudelaire,* el formidable ensayo que tras su paso por las columnas de *La Ilustración Ibérica* vio la luz en *Mezclilla (Crítica y sátira)* (1889). Rodó no es el único en subrayar los excepcionales méritos de este ensayo, sino que los más destacados críticos contemporáneos así lo hicieron. Tempranamente, el 31 de enero de 1889, Menéndez Pelayo escribe a Clarín:

He leído con mucho placer un nuevo tomo de crítica de Vd. intitulado *Mezclilla.* Hay en él artículos magistrales, especialmente dos: uno sobre Baudelaire...[56]

También con prontitud Emilia Pardo Bazán subrayaba la valía de Alas y destacaba el ensayo sobre Baudelaire.[57] Pocos años después, el jovencísimo Martínez Ruiz disertaba en el Ateneo Literario de Valencia (4-II-1893) y ponía sobre el tapete el enorme esfuerzo de Alas en la educación de la sensibilidad estética, reconociendo esa función en los trabajos que bajo el rótulo de *Lecturas* publicaba en *La Ilustración Ibérica.* Se preguntaba el futuro Azorín:

¿Cuántos lectores habrá en España que encuentren verdadero placer estético en las *Lecturas* de Alas? [58]

[53] *J.E. Rodó, «La crítica de Clarín»,* Revista Nacional *(20-IV-1895),* O. C., ob. cit., *p. 753.*

[54] *L. Alas «Clarín»,* Rafael Calvo y el teatro español. Folletos literarios, *VI, Madrid, Fernando Fe, 1890, p. 5.*

[55] *J.E. Rodó, «La crítica de Clarín»,* Revista Nacional *(20-IV-1895),* O. C., ob. cit., *p. 753.*

[56] *M. Menéndez Pelayo,* Epistolario *(ed. M. Revuelta Sañudo), tomo IX, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1985, p. 427.*

[57] *E. Pardo Bazán, «Nota bibliográfica.* Mezclilla», La España Moderna *(II, 1889), p. 185.*

[58] *J. Martínez Ruiz «Azorín»,* La crítica literaria en España, O. C., *t. I, Madrid, Aguilar, 1975, p. 11.*

Elogios que tendrían continuidad en las inequívocas palabras de Rubén Darío antes citadas y en las altamente significativas de Juan Ramón Jiménez también mencionadas.

Tercero: la crítica que atiende al

elemento biográfico en sus conexiones con el carácter y la obra del artista,[59]

vinculándola con las realidades de la existencia y las intimidades del alma del escritor. Crítica ésta que ejemplifica en la semblanza de Galdós que Alas dio a la luz en el célebre folleto de 1889 y que, ciertamente, el propio Clarín entendía como una biografía que explicase los entresijos de la creación galdosiana, a juzgar por las cartas que durante el último trimestre de 1888 remite a Galdós.[60]

Cuarto:

la crítica expansiva, *emocional,* inspirada, que responde desde el fondo del alma a la ajena inspiración que la hiere,[61]

contestando con notas armónicas del propio crítico a la nota fundamental que se desprende de la obra juzgada. El ejemplo en este caso es el estudio sobre el libro *La Unidad Católica* de don Víctor Díaz Ordóñez, incluido en *Ensayos y Revistas (1888-1892).*

Además de estos cuatro tipos de crítica, Rodó señala un quinto que es el que presenta al Clarín humorista y justipreciador despiadado, llevando a cabo tareas de policía de la república literaria. Son los *paliques:*

Una crítica *higiénica* y de *policía:* su crítica aplicada a la realidad histórica que se quiere mejorar.[62]

y, en ocasiones, crítica que se detiene en la consideración del elemento formal muy exterior y mecánico, y que presenta en Alas —como bien subrayó Rodó— una excesiva atención por las medianías. Y, no obstante, es imprescindible para entender a Clarín en su tarea «actuante, educativa y determinadora de rumbos».[63] Es el Clarín moralista, vertiéndose por la ventana de lo satírico —la más habitual en el moralista—. Y, por otra parte, es la que más impacto causaba en el público, la que más podía regenerar las costumbres literarias. Dos escritores aparentemente muy alejados del ideario de Alas, pero en algunos puntos, que no es el lugar considerar aquí, tan próximos, Valle-Inclán y Juan Ramón Jiménez, tuvieron menciones elogiosas de los *Paliques.* Valle aprovecha la narración *La generala,* de su primer libro *Femeninas* (1895), para caracterizar a Sandoval como lector de los *Paliques* de Clarín.[64] Juan Ramón le dice a Gullón en las conocidas *Conversaciones con Juan Ramón:*

Clarín era un gran escritor. Sus cuentos son magníficos y recuerdo con gusto los *Paliques* de *Madrid Cómico.*[65]

59 *J.E. Rodó, «La crítica de Clarín»,* Revista Nacional *(20-IV-1895),* O. C., ob. cit., *p. 754.*

60 *Ver S. Ortega,* Cartas a Galdós, *Madrid, Revista de Occidente, 1964, pp. 248-511.*

61 *J.E. Rodó, «La crítica de Clarín»,* Revista Nacional *(20-IV-1895),* O. C., ob. cit., *p. 754.*

62 *L. Alas «Clarín»,* Palique, ob. cit., *p. XVII.*

63 *G. Sobejano,* Clarín en su obra ejemplar, *Madrid, Castalia, 1985, p. 70.*

64 *R. Valle-Inclán,* Femeninas *(ed. A. de Zubiaurre), Madrid, Espasa-Calpe, 1978, p. 141.*

65 *R. Gullón,* Conversaciones con Juan Ramón, *Madrid, Taurus, 1958, p. 148.*

El análisis diacrónico que establece José Enrique Rodó es también sobremanera interesante. Partiendo del concepto de *oportunidad* (tan caro a Alas y magníficamente analizado en nuestros días por Sobejano y Beser), indica las etapas del quehacer crítico de Alas: la primera, la militante, después la que se inaugura con el magistral artículo sobre *La desheredada* de Galdós, contenido en *La literatura en 1881* (1882),

al que no sería —escribe Rodó— aventurado conceder en la crítica española la significación que en la novela tuvo la obra a que se refiere como iniciación de nuevos rumbos,[66]

y que el estudio de Rodó valora en su justa medida, frente a valoraciones más o menos sesgadas, frecuentes hasta bien recientemente, y de las que sirve de muestra la opinión de Alvaro Alcalá Galiano en su ensayo *La crítica y el arte*. Decía erróneamente Alcalá Galiano:

[...] gran parte de la crítica contemporánea defendía el naturalismo [...] Clarín, en su crítica diaria, enarboló aquella bandera declarándose su apóstol [...] Sus polémicas, sus ataques impetuosos carecen ya de interés.[67]

Naturalmente Rodó subraya la que considera la más valiosa, la iniciada por *Mezclilla*, y en la que late una idea literaria modificada, dado que responde a un impulso interior más hondo, emparentado —por la sagacidad lectora de Rodó— con el ferviente anhelo de una renovación religiosa. Ejemplo sugestivo le parece al joven crítico uruguayo el último de los *Folletos literarios. Un Discurso* (1891), en el que Clarín formula en el terreno de la enseñanza la sed de idealidad que ya había expresado en otros campos, sed de idealidad, necesidad de vivir para el alma, que el zumbón escepticismo y el pragmatismo disfrazado de idealismo de don Juan Valera ponían en entredicho desde las páginas de la *Revista Ilustrada* de Nueva York (24-X-1891):

¿Por qué hemos de conformarnos con una creencia, por vaga, amplia, indistinta y esfumada que sea, sólo porque muchas gentes y durante siglos la han tenido? Además, creer en algo de tamaña vaguedad, y cuyo perfil se evapora y se diluye a fuerza de esfumino, equivale a no creer en nada o creer en un fantasma vano, espectro del alma afectiva, llamándolo lo ideal, lo divino o lo absoluto.[68]

Finalmente, el trabajo de Rodó alude a un último y radical motor de la crítica de Alas: la lucha por encontrar en la insuficiencia del verbo y la palabra formas que expresen el contenido inefable de una emoción estética. En el trabajo —paralelo al dedicado a Clarín— «Notas sobre Crítica» *(Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales*, 10-I-1896) aludía a esta lucha que

suele atormentar el espíritu del crítico, al esforzarse por traducir en palabras ciertas reconditeces del pensar, ciertas delicadezas de la emoción estética, ciertos *matices* del juicio. Tiene, entendida así, un sentido profundo la frase con que termina el autor de *Apolo en Pafos* su examen de cierto libro de Pereda: «La crítica debiera auxiliarse a veces en la música. Sólo con una melodía muy tierna y dulce podría *juzgarse* de la belleza más recóndita de la última parte de *La Montálvez*».[69]

[66] *J.E. Rodó, «La crítica de Clarín»,* Revista Nacional *(5-V-1895),* O. C., ob. cit., *p. 756.*

[67] *A. Alcalá-Galiano,* Impresiones de arte *(prólogo de E. Pardo Bazán), Madrid, Victoriano Suárez, 1910, pp. 198-9.*

[68] *J. Valera,* Nuevas Cartas Americanas, Obras Completas, *t. III, Madrid, Aguilar, 1947, p. 431.*

[69] *J.E. Rodó, «Notas sobre crítica»,* Revista Nacional *(10-I-1896),* O. C., ob. cit., *pp. 802-3. Por cierto,*

En consecuencia, los dos artículos que el joven intelectual uruguayo dedicó a la labor crítica de Leopoldo Alas ponen de relieve la necesaria revisión de unos esquemas y unos marbetes demasiado rígidos para una comprensión histórica rigurosa de la literatura finisecular, pues atestiguan, con un talento infrecuente, el magisterio que el autor de *Solos* y *Palique* ejerció sobre un sector de los llamados jóvenes modernistas, aquellos que precisamente salvaron la escritura de circunstancias para convertirse en figuras cimeras de la Edad de Plata de las letras hispanas. Tradición y modernidad se hermanaban en las páginas del crítico Leopoldo Alas, y en su lectura la juventud modernista y del 98 atisbó unas notas que, sin duda, eran las más fértiles de cuantas los escritores surgidos al aire de la Gloriosa pergeñaban en los años finales de su siglo. El trabajo de José Enrique Rodó sobre la crítica de Clarín resulta, a esta luz, un testimonio ejemplar por la penetración y lucidez de las que hace gala el futuro autor de *Ariel,* y es de todo punto necesaria su reivindicación por la vigencia de lo allí expuesto. Resulta así Rodó el primer estudioso serio y riguroso de la señera obra crítica de Leopoldo Alas.

Adolfo Sotelo Vázquez

en relación con este punto deben verse los sugerentes estudios de Laureano Bonet, «Temporalidad, memoria y ensueño en la obra de Clarín», Clarín y su obra en el centenario de «La Regenta» *(ed. A. Vilanova). Barcelona, Departamento Literatura Española, 1986, pp. 121-43. Y «Clarín, Jean Paul, Baudelaire: un tríptico simbolista»,* Clarín y «La Regenta» en su tiempo (Actas del Simposio Internacional, Oviedo, 1984)*, Oviedo, Universidad de Oviedo. 1987, pp. 951-83. Quiero añadir que en una carta de Leopoldo Alas a Salvador Rueda, recientemente exhumada por Marcos G. Martínez, se expone idéntica reflexión: «Lo que yo quiero decir de* La Montálvez *es cosa de sentimiento, lo diría mejor que con la pluma... con el violín de Sarasate si yo pudiera tocarlo, o con versos de Fray Luis de León (debía haber crítica en verso)» (Carta del 29-I-1888. Recogida en M.G. Martínez, «Cuatro cartas de Leopoldo Alas a Salvador Rueda, 1887-1888»,* Clarín y «La Regenta» en su tiempo (Actas del Simposio Internacional, Oviedo, 1984, ob. cit., *p. 1086).*

Lazareto de sueños

Pasiones

Que vino de los barcos hasta el asfalto odioso
asumiendo en estado de fuga permanente
su talento de vanas delicias y regostos
y buscó el opobálsamo que mitiga nostalgias
de arenales a orillas de la mar
Recorría los bares perdidos del crepúsculo
donde encontró la seda de melenas y piernas
eran joyas magnéticas que despedían chispas
y tuvo ante los ojos la visión metamórfica
de sensuales algas y mórbidos moluscos
Oh mar de larga fecha que retorna engañoso
¡Ten cuidado hijo mío con las dulces sirenas!
Pero él no hace caso de consejos y vio
vio en los cuerpos que viera otras formas de olas
Tanto erró en la ciudad afrodisiaca tanto
atravesó los puentes colgantes del deseo
que llevaban sus pasos hacia las misteriosas
habitaciones de ilusión donde estarían
esperándole góndolas esperándole góndolas
Corazón alcohólico soportando delirios
bajo la maravilla absurda del amor
cuando tuvo a su alcance en la cuesta del día
los peligros más grandes de todos sus poderes
¡Oh Venus oh Venecia de las aguas corruptas!
Y convidó a vivir con él un cuerpo ajeno
que como el suyo había temblado de deleites
Mas al fin solitario herido de la noche
amó el dolor secreto de la época maldita
de las pasiones muertas y su fascinación
¡Ay del solo! que mira en un espejo negro
el luto de las horas ¡ay del viudo mágico!
La lumbre blanca de la luna le ilumina
lo más alto que lleva que es su frente
sin poder ahuyentar de su lado jamás
el humo de las teas cubriéndole la llaga

Sigue sigue acordándose del nitro y de los besos
tiempos idos de aromas tónicos que confunde
con extraños sabores de fresa boca a boca
Tripulante del mundo fue rey de la locura
goloso de mujeres locas de puerto en puerto
y al pairo se quedó con los brazos cruzados
como quien ya no sabe qué hacer con sus pasiones
Rompió con la costumbre de sentir el marullo
y se muerde los labios de pena y echa baba
Pocos son los que beben sangre de la belleza
sabiendo que no pueden alcanzar el olvido
Entre ratas y éxtasis como el hermano Trakl
otro monje parece artista del crepúsculo
estudiante hechizado de sombras ominosas
leyendo su alma aprende a estar solo en silencio

Vestigios

La nostalgia me enseña a recrear fervores
manos juntas estúveme ejerciendo el oficio
de aquel que fue dotado del don de la mirada
para cumplir el raro trabajo de unos ojos
de tanto rituales fijando el aire blanco
Me pregunto qué vieran qué insinuantes moldes
o si serían sólo firmezas del vacío
Pero no la conciencia se sabe de memoria
el pasado que nunca debe alterar sus líneas
Ni la razón responde ni las sombras desmienten
Todo en las entretelas surge vivo y cabal
Muerde el dedo elocuente del hipnotizador
Acampo en las visiones y me consagro a ellas
con alma de vigía que no admite espejismos
Jamás yo me adormezco en el seno de un sueño
sino que me aclimato a las profundidades
de las grandes distancias doradas de la vida
¿Qué es la vida? un altar de alturas nebulosas
Más subes cuanto más bajas al corazón
y allí encuentra su trono perdido el rey del ser
Quien tenga alma de almena que contemple su frente
como en un lago el cielo confunde su color
¡Mira! ¡Mira! no acaba tu insomnio acuérdate
que has dormido otras veces siendo un cuerpo precioso

aunque ya nada sabes de tu noche pequeña
Medita en la nodriza admirable acunándote
la antigua lavandera de climas soleados
Reconozco estos símbolos que luzco en la memoria
levantando las lumbres de remotas ternuras
Las manos de mi padre poniéndome el babero
y no olvidas tampoco que tuviste una abuela
que te quiso muchísimo y espiaba con lástima
los arrebatamientos de tu melancolía
Hazte un recuerdo de esos honores recibidos
en los láricos tiempos en los láricos tiempos
cuando calladamente andabas sin saber
lo que haría de ti la religión del llanto

Adonaï Adonaï

Ya crepita el crepúsculo ya me lleno de llagas
Te queda un postrer llanto parecido a ninguno
muy lejos de tu noche pequeña en el olvido
Al borde de las sombras agiganta la tuya
colma la noche grande con gritos de belleza
No abandones la patria luminosa del ser
Al poeta que clama no le interesa más
que la chispa en la pira y menosprecia el humo
Sitúa por doquier de tu boca esos fuegos
de la visión de trigos en los oros del sueño
¿Dónde está el crisantemo de la vida plenaria?
Realidad zarandeada por tantos vendavales
Saborea el paisaje de los restos humanos
emergiendo de una mente cenobita
Y yo sé que los muertos bostezan pero no
se juntan con nosotros camino hacia la nada
ellos en sus butacas contemplan el telón
¿Qué hago en esta caverna yo el bebé de las olas?
Acaso no soy más que un polizón atávico
o me jacto de ser eterno marinero
en tanto que ex officio conseguí travesías
Y me fui ebrio de lluvia a husmear no sé qué
Era la tufarada dèl mundo allende el puerto
Tras islas de corales siempre a bordo me veo
esta vez en el barco negrero de la vida
como cualquier esclavo bajo la tempestad
Y no es únicamente la remembranza acuática

ni la suma total de sus fosforescencias
lo que explica por último la soledad que irradio
Hace ya mucho tiempo que bajé del bajel
si pudiera cambiar de brillo mi tristeza
Tengo fe en la esperanza pero ilusión ninguna
jamás hubiera creído que lo amoroso estorba
Adonaï Adonaï maestro de la tierra
te han chupado la faz con lenguas miserables
Paraíso perdido derrumban tus vestigios
Luz limpia de las cosas revela el sol antiguo
con la llave del alma que no se oxida nunca

Lazareto de sueños

Heme aquí ennochecido tratando de encontrar
un atuendo a mis huesos de monje nihilista
Después de todo soy un arlequín errante
con frío en las rodillas que me sube a las sienes
Don del verbo perverso atempera tus fibras
convulsivas y afronta los riesgos tenebrosos
Mis labios que aprendieron la lección del Amén
apurando los lápices por no decir los cálices
Otra vez en peligro verbal agoto mi alma
Gran error de silencio o sudor de poesía
Tengo miedo de verme con la boca llagada
desde ser mudo hasta ser mugido de toro
A semejanza de Hermes marcho en el laberinto
héroe fálico que franquea las mil puertas
Mi voz que era la voz de no se sabe quién
en estado permanente de erección
Me pesa en la memoria como nunca me pesa
terriblemente la corona de la mente
Los despeinados pelos negros del pensamiento
no hay madre que les saque la raya y los eduque
¡Ay mi cabeza de familia como *il faut!*
¿Qué fueron de esos rizos de oro imponderable?
Mientes tú nunca fuiste ningún blondo bebé
Empero me sabía solariego a mis anchas
Hecho hombre borracho a equilibrio en la sombra
buscando cada vez en el verano mi hombro
recordéme y améme tal cual yo mismo andúveme
aquel que supo ser el tocador de lluvia
capacitado para retornelos y trémolos

y que sacó la nota octava con su voz
Aquí va el universo poniéndome la piel
de la noche como un abrigo de cristal
¿Está la luna fuera o está la luna dentro?
¿Su blancura amorosa es de leche o de mármol?
Nunca sabré el origen de esta vieja roseta
Ya me asusta su idea herida por el viento
tan cerca de mis ojos cómo huye del mundo
llevándose a lo lejos los andrajos del mundo
Llevo ya tanto tiempo jugueteando en lo lejos
Nadie viera al leproso leal de la tristeza
ausente ausente en un lazareto de sueños.

Carlos Edmundo de Ory



Thomas Stearns Eliot

T. S. Eliot*

Me ha conmovido que se me haya otorgado el Premio T. S. Eliot, creado por la Fundación Ingersoll para distinguir a poetas y escritores de distintas lenguas. Es natural mi emoción. En primer lugar, por el Premio mismo y por su significación en el dominio de la literatura contemporánea: es un premio ajeno a las dos pasiones que pervierten a nuestra cultura, la ideología y el nacionalismo. En seguida, por la eminencia literaria de mis tres predecesores: Jorge Luis Borges, Eugenio Ionesco y V. S. Naipaul. En fin, por el nombre de T. S. Eliot. A decir verdad, aunque la he mencionado en tercer término, la circunstancia de que el Premio ostente el nombre del poeta angloamericano tiene para mí un alcance primordial, a un tiempo íntimo y simbólico. Es algo más que un premio: es una contraseña, un signo de pase. Era un adolescente cuando lo leí por primera vez y esa lectura me abrió las puertas de la poesía moderna; ahora, al recibir el Premio que lleva su nombre, veo mi vida como un largo «rito de pasaje» que me conduce, más de medio siglo después de mi iniciación, ante el que fue uno de los maestros de mi juventud.

En 1930 yo tenía 17 años y era un fervoroso lector de poesía. En esos años un grupo de escritores mexicanos editaba una revista literaria, *Contemporáneos*. El título aludía al propósito que los animaba: abrir puertas y ventanas para que entrase en México el aire fresco de la cultura del mundo. En el número correspondiente al mes de agosto de 1930 apareció un extenso y extraño poema que yo leí con asombro, desconcierto y fascinación: *The Waste Land.* Lo precedía un inteligente prólogo del traductor, un joven poeta mexicano que murió pocos años más tarde: Enrique Munguía. Nunca lo conocí y hoy repito su nombre con gratitud y con pena. No es difícil imaginar el azoro que me produjo esta primera lectura; azoro pero también curiosidad, seducción. Leí el poema una y otra vez; me procuré otra traducción, publicada en Madrid; leí los otros poemas de Eliot vertidos al español (fue muy traducido en esos años, sobre todo en México); finalmente, cuando progresé en el aprendizaje del inglés, me atreví a leerlo en su idioma original. A medida que pasaban los años, cambiaba mi imagen del poeta, tanto por los sucesivos cambios de su escritura y de su pensamiento como por los míos. Cambió mi imagen del poeta, no la atracción por su poesía. A través de tantos años y mutaciones, *The Waste Land* siguió siendo para mí un obelisco cubierto de signos, invulnerables ante los vaivenes del gusto y las vicisitudes del tiempo.

¿Por qué un adolescente mexicano aficionado a la poesía experimentó una pasión tan repentina y duradera por una obra de lengua inglesa, erizada de dificultades? Ape-

* *Estas páginas fueron leídas por su autor al recibir, a principios de este año y como se explica en sus primeras líneas, el Premio T. S. Eliot, otorgado por la fundación Ingersoll y al que antes se hicieran merecedores Borges, Ionesco y V. S. Naipaul.*

nas si es necesario responder a esta pregunta. El imán que me atrajo fue la excelencia del poema, el rigor de su construcción, la hondura de la visión, la variedad de sus partes y la admirable unidad del conjunto. ¿Nada más la excelencia? No: también su novedad, su extrañeza. La forma del poema era inusitada: las rupturas, los saltos bruscos y los enlaces inesperados, el carácter fragmentario de cada parte y la manera aparentemente desordenada en que se enlazan (aunque dueña de una secreta coherencia), la amalgama de distintas figuras y personajes, la yuxtaposición de tiempos y espacios —el siglo XX y la Edad Media, Alejandría y Londres, los ritos de fertilidad y las guerras púnicas—, la mezcla de frases coloquiales y citas de textos poéticos y religiosos en griego y en sánscrito. El poema no se parecía a los que yo había leído antes. Se me ocurrió que su verdadero parecido no estaba en las obras literarias sino en la pintura moderna, en alguna tela cubista de Picasso o en un «collage» de Braque. No me equivoqué. Unos años después comprobé que el método de composición de *The Waste Land* —lo mismo puede decirse de los *Cantos* de Pound y de otros poemas de ese período— obedece a los mismos principios que habían inspirado a los pintores cubistas: la yuxtaposición de fragmentos destinada a presentar una realidad pictórica nunca vista pero que intercambia reflejos de complicidad con la realidad real.

Hay, sin embargo, una diferencia esencial entre el arte de los pintores cubistas y la poesía de Pound y Eliot: aunque la técnica es semejante, el cuadro nos *presenta* una realidad mientras que el poema nos *cuenta* una historia. O dicho de otro modo: el cuadro es estático; el poema, transcurre. Pero el origen de esta manera sincrónica o simultaneista de presentación de la realidad está en la pintura cubista. Su primera expresión en el dominio de la poesía fueron las composiciones de Apollinaire y Cendrars. Los siguió por ese camino Reverdy, sólo que, más radical, suprimió casi todos los elementos narrativos. En cambio, Eliot y Pound conservaron la narración, es decir, el movimiento y la temporalidad. Pound declaró una y otra vez que este «método de presentación», como él lo llamaba, venía de los ideogramas de la poesía china. Cualquiera que haya sido el motivo de esa extraña declaración —¿olvido, vanidad, obsesión de orientalistas?— es claro que los poetas franceses fueron los iniciadores y que su ejemplo, particularmente el de Apollinaire y su célebre poema *Zone,* fue decisivo para Pound. Ya sé que esta opinión no es muy compartida por los críticos de la lengua inglesa; me consuela recordar que el poeta Kenneth Rexroth pensaba lo mismo que yo.

Dije antes que la novedad de *The Waste Land* explicaba la fascinación que ha ejercido sobre mí; aclaro ahora que, disipada su novedad inicial, literaria y estilística, apareció una novedad de otra índole. Una novedad, por decirlo así, sin fecha, ya que pertenece a la condición humana pero que, al mismo tiempo, es profundamente actual. La novedad de *The Waste Land* no está tanto en su forma cuanto en la aparición de la historia humana como substancia del poema. La poesía regresa a la épica. Como toda épica, ese poema cuenta una historia transfigurada por un mito. Además, es una épica que incluye a la edad presente; por esto también es film, reportaje, crónica. En la antigua epopeya el poeta desaparecía: Homero no es Aquiles ni Virgilio es Eneas; en cambio, el personaje central de *The Waste Land,* enmascarado y secreto, es el mismo Eliot. Lo mismo sucede, y más acusadamente, en los *Cantos.* Como en la *Comedia* de Dante, el héroe de *The Waste Land* es una alegoría del alma humana, perdida en el

purgatorio de la historia terrestre. El héroe de *Zone* no es muy distinto del de Baudelaire: es el poeta extraviado en la ciudad; el de *The Waste Land* encarna la historia de Occidente y su caída. Una caída que es, asimismo, una depresión psicológica, una enfermedad de los nervios y un pecado mortal.

La fusión del yo subjetivo y el nosotros histórico, mejor dicho, la intersección entre el destino social y el individual, fue y es la gran novedad de *The Waste Land* y los *Cantos.* La adaptación de una forma poética iniciada en Francia y en la que, gracias a la yuxtaposición de bloques verbales, se combina la presentación con la narración, permitió a los dos poetas recapturar la tradición central de la gran poesía de Occidente y, al mismo tiempo, darnos una imagen de la realidad contemporánea. El simbolismo había expulsado a la historia del poema; con *The Waste Land* regresa al poema el tiempo histórico, concreto. El tiempo: el hombre, encarnación del tiempo y conciencia de la historia.

La fascinación de *The Waste Land* no me hizo cerrar los ojos ante la incompatibilidad entre mis convicciones y las ideas y esperanzas que inspiran a ese poema. Toda visión de la historia, sin excluir las que ha elaborado el positivismo, contiene una metahistoria. La que anima a *The Waste Land* estaba y está en abierta oposición a mis ideas y creencias, las de entonces y las de ahora. No solamente yo no sentía nostalgia por el orden cristiano medieval ni veía en la vuelta a Roma una vía de salvación (aunque observo, de paso, que Eliot se quedó a medio camino, en la iglesia anglicana) sino que, al contrario, había roto con mi doble pasado hispanoamericano, el católico y el liberal. Creía en una revolución universal que transformaría la sociedad y cambiaría al hombre. Me seducían por igual las geometrías del futuro y los follajes del comienzo de la historia. Nada más opuesto a Eliot, nada más ajeno y antipático a su manera de pensar que Rousseau y Fourier, la gruta del salvaje y los jardines voluptuosos del falansterio. Pero la fascinación persistía. ¿Qué me unía a *The Waste Land?* El horror al mundo moderno. Ante los desastres de la modernidad, el conservador y el rebelde compartían la misma angustia:

Between the idea
And the reality
Between the motion
And the act
Falls the Shadow

Han pasado muchos años y mis ideas y sentimientos han cambiado como ha cambiado nuestro mundo. La gran víctima de las guerras y revoluciones del siglo XX ha sido el futuro. Estamos en una encrucijada de la historia y nadie sabe qué es lo que nos espera: la destrucción, la noche de la barbarie o un renacimiento. Hay signos en el cielo de la historia pero son confusos, pocos entre nosotros saben leerlos y nadie los escucha. Eliot creía en la fidelidad a la tradición y en la autoridad; otros creíamos en la subversión y el cambio. Hoy sabemos que la salud espiritual y política está en otras palabras, menos teñidas de ideas absolutas. En las palabras que fundaron la Edad Moderna, tales como libertad, tolerancia, reconocimiento del otro y de los otros. En una palabra: democracia. No ignoro que las democracias modernas han sido indiferentes —y no pocas veces crueles y estúpidas— ante el arte de la poesía. Desde el romanti-

cismo la poesía ha sido condenada a vivir en las afueras e incluso en el subsuelo de la sociedad. Pero tampoco ignoro que sólo en una democracia podían haberse escrito y publicado condenaciones tan severas y estrictas de esa misma sociedad como las que aparecen en los poemas de Baudelaire, Rimbaud, Yeats, Pound y otros grandes poetas.

En la segunda mitad del siglo se ha acentuado la marginalidad de la poesía. Hoy es ceremonia en las catacumbas, rito en el desierto urbano, fiesta en un sótano, revelación en un supermercado. Es cierto que sólo en los países totalitarios y en las arcaicas tiranías militares se persigue todavía a los poetas; en las naciones democráticas se les deja vivir e incluso se les protege —pero encerrados entre cuatro paredes, no de piedra sino de silencio. En las ricas sociedades de Occidente, dedicadas al negocio y a la diversión —o como se dice con frase reveladora: a pasar el tiempo— no hay tiempo para la poesía. No obstante, la tradición poética ni se ha roto ni se romperá. Si se interrumpiese, las palabras se secarían en nuestros labios y nuestros discursos volverían a ser chillidos de monos. La continuidad de la poesía es la continuidad de la palabra humana, la continuidad de la civilización. Por esto, en tiempos como el nuestro, el otro nombre de la poesía es *perseverancia.* Y la perseverancia es promesa de resurrección.

Octavio Paz

Barrett, personaje quijotesco

El caso del escritor que ingresa en el periodismo por necesidades económicas, es relativamente común. Desde tiempos inmemoriales se sabe de prestigiosas plumas refugiadas en las redacciones de los diarios, o escribiendo colaboraciones que, por lo general, les reportan escuálidos estipendios. Uno de estos literatos es el santanderino Rafael Barrett, escasamente conocido en España y de profunda huella en América del Sur. Su caso no solamente es bastante particular por el hecho de iniciarse tardíamente y fuera de su país, sino porque demostrando condiciones inequívocas de escritor fue absorbido, casi totalmente, por el periodismo. Su obra publicada en libro lo demuestra: de los once títulos, diez recogen sus artículos, editoriales y crónicas aparecidas en revistas y diarios de Argentina, Uruguay y Paraguay, y solamente uno, su obra narrativa.

Podrá aducirse que Barrett tenía más temperamento periodístico, y que fue ésa la razón por la que ancló dentro de las redacciones de ciudades como Buenos Aires, Montevideo o Asunción. Esa proporción inmensa de diez libros periodísticos y uno de narración, parece demostrarlo. Sin embargo, si se analiza su pensamiento a través de esos mismos artículos, y se examinan detenidamente sus cuentos, se encuentra más al creador que al hombre que tiene que cumplir una tarea diaria como redactor. Y si se conocen algunos aspectos de su vida, tanto de la desarrollada en esos países latinoamericanos, como en España, es fácil descubrir el espíritu fantasioso, utópico, de grandes connotaciones con la poesía, tan identificado con el creador, con el hombre que elige la ficción antes que la rotunda realidad del periodismo.

Rafael Barrett, había nacido en 1876 en Torrelavega, Santander. Hijo de un ingeniero británico, George Barrett, y de una española emparentada con el duque de Alba, doña Carmen Alvarez de Toledo. Estudió para ingeniero agrónomo, primero en París, y a la muerte de su padre, en Madrid donde finalizó la carrera. Las noticias de su adolescencia y primera juventud, son escasas, y solamente dan referencia de los estudios y de la situación algo sólida, en el aspecto económico, de su familia, pero se empieza a tener información más sustanciosa cuando se entra en el siglo XX. A la muerte de su madre, abandona Bilbao donde residía y se instala en Madrid. No solamente frecuenta los salones literarios, se deja imantar por los casinos, y se muestra como un tenorio impenitente, sino que traba amistad con distinguidos escritores de su generación, vale decir la famosa del 98. Ramón del Valle-Inclán y Ramiro de Maeztu, se hallan entre sus amigos. Es precisamente este último, quien da una versión del hecho que determinó su salida de España en 1903.

Barrett había gastado toda la fortuna heredada de sus padres, y a consecuencia de ese brusco decaimiento económico, los salones madrileños se le comenzaron a cerrar. Pero su pasión por el juego no decayó y siguió frecuentando los casinos, tal vez, con

la vaga esperanza de recuperar el dinero perdido. Sin embargo, otra característica de su personalidad sería la que le colocase en el duro trance de tener que abandonar el país. Una leyenda negra se había levantado contra él señalándole como el causante de esta difamación al duque de Arión, a quien atacó premunido de un látigo, en un conocido teatro de Madrid. La violencia del hecho fue comentada por Ramiro de Maeztu, y años después, recogida por el venezolano Rufino Blanco-Fombona, en su libro *Motivos y Letras de España.*[1]

La persecución que se ejerció sobre el joven agrimensor, y las dificultades económicas por las que estaba atravesando, lo obligaron a cambiar de continente, y un buen día embarcó con destino a Buenos Aires. A partir de ese momento, su vida da un vuelco impresionante: desaparece el dandy, y surge el anarquista. El proceso se opera en algo así como dos años. Fue en octubre de 1903 cuando llegó a la capital argentina, se dice que acompañado de un pariente suyo, y en 1906, cuando su obra y su comportamiento, muestran al anarquista perfectamente formado.

Los exégetas de Barrett —no pocos, y todos sudamericanos— no reflexionan muy claramente acerca del por qué dirige sus pasos hacia el periodismo, y no utiliza sus conocimientos de ingeniería, música, idiomas, matemáticas, pintura, etc., pero se deduce que fue lo primero que se le presentó. Que las puertas de un diario argentino fueran las primeras que se le abrieron, y a los pocos días de haber llegado a esa ciudad ya estaba convertido en uno de los redactores más sólidos de esa casa. Nadie, o muy pocos, se preocupan por averiguar si antes de venir a la Argentina, Barrett ya había hecho alguna publicación en diarios y revistas, o si algunos de sus cuentos habían sido leídos por sus amigos escritores. Porque ese inicio tan apresurado como acertado, en las filas del periodismo, resulta tan interesante como extraño.

A partir de su primer trabajo en *El Diario Español* de Buenos Aires, se gana la vida escribiendo, aun en Paraguay donde se preocupa por utilizar sus otros conocimientos. Pero ya se hallaba totalmente volcado a la actividad anarquista y en franca oposición con los grandes empresarios del país y, por ende, con estamentos oficiales y políticos destacados. El profesor de francés e inglés, el excelente espadachín o el delicado y profundo crítico de arte, quedan relegados para dar paso a un hombre cuya esencial preocupación es la de defender al desvalido. Y éste será el espíritu, la meta de su vida hasta el final, que se produce en 1910, cuando solamente cuenta con 34 años de edad, se halla casado con una paraguaya y tiene un hijo, Alex, al que ha visto durante muy corto tiempo.

Podría decirse que escasamente la sexta parte de la vida de este hombre es importante, ya que sólo se tienen noticias de sus últimos seis años, y nada o muy poco se sabe de él antes de 1903. Investigadores de su vida, como el uruguayo Vladimir Muñoz, han logrado hallar partidas de nacimiento y defunción de sus padres, y algunos otros datos relacionados con la familia, pero fundamentalmente, han espigado sobre el discurrir de los años vividos en América Latina. Y, como es lógico suponer, de esos años los que más atraen la atención son los últimos, aquellos tan difíciles vividos en el Paraguay, donde durante un tiempo trabaja para la compañía inglesa del ferrocarril, em-

[1] *Compañía Iberoamericana de Publicaciones, S. A., Madrid, 1930; pp. 205-217.*

pleo bien remunerado que consiguiera tanto por su dominio de la lengua inglesa, como por ser hijo de súbdito británico, pero que abandonara indignado al descubrir una injusticia contra un trabajador paraguayo, al que él no conocía, pero del que sí supo el motivo que causó su salida de la compañía. Esto determinó que él dimitiera, y se dedicara a vivir, franciscanamente, de lo que ganaba como periodista.

Durante esos años vividos en Paraguay (1906 a 1909), sufrió cárcel y, gracias al cónsul del Reino Unido, que le facilitó pasaporte británico, pudo salir del país y dirigirse a Corumbá, Brasil, desde donde marchó a Uruguay, para trabajar como redactor en el diario *La Razón* de Montevideo. Esta vida novelesca, en la que Barrett jugaba un papel heroico, a disgusto de él mismo, puesto que rechazaba cualquier atisbo de heroicidad y consideraba, simplemente, que lo que hacía era cumplir su deber como hombre, tuvo su punto final en Francia durante el mes de diciembre de 1910. Su organismo se había resentido de tantos días de vigilia y mala alimentación, y los médicos diagnosticaron tuberculosis. En esos años resultaba difícil hallar al médico que pudiera con ese mal, y Barrett optó por dirigirse a un especialista francés, a quien había conocido en sus años de estudiante de la Sorbona. Poco después de cambiar las primeras cartas, decidió marchar a Francia. Su partida determinó una serie de homenajes, y una demostración de gran cariño por parte de la intelectualidad uruguaya hacia este escritor tan alejado de la vanidad. Cuando salió con destino a Europa, transido de esperanzas con respecto a sus pulmones, la vida empezaba a tener otro color para él. Muchas de las puertas que siempre habían estado cerradas comenzaron a abrirse, una de ellas fue la de la revista de Buenos Aires, *Caras y Caretas,* que le contrató colaboraciones muy bien pagadas pero que él, cada vez más enfermo, no pudo cumplir como era su deseo.

Salió de Montevideo en agosto de 1910 y llegó a Barcelona en septiembre del mismo año, escribiendo desde esta ciudad una carta a su esposa, Francisca López Maíz, en la que le daba sus opiniones sobre la capital catalana. La carta se inicia con estas frases: «Adorada mía: Acabo de llegar a España, de la cual lo primero que he visto de cerca es el castillo de Montjuich. ¡Lo echaremos abajo! Pero esta Barcelona es admirable. Me recuerda París. No es española en nada. La he recorrido en coche, y de vuelta al hotel he querido decir, en seguida a mi Chita, que éste es uno de los puntos del mundo en que se puede vivir y donde hay mucho que hacer. Esta ciudad me parece una magnífica herramienta. Aquí estallará la revolución que transformará a toda la península, y al mismo tiempo no quita para que se alcen estatuas como la de un señor Güell, ¡Fabricante de pana!»[2]

Casi de inmediato pasó a París, a donde llegaba como miembro de la oficina que en esa ciudad tenía el diario *La Prensa* de Buenos Aires, y donde también consiguió que *Le Figaro* le aceptara colaboraciones que ya no pudo escribir. De la Ciudad Luz, se dirigió a Arcachon, pueblo de pescadores y considerado como el paraíso de las ostras, donde uno de los médicos especialistas en tuberculosis, de mayor prestigio, atendía a sus pacientes. Hasta este lugar llegó todavía optimista, aun cuando sus fuerzas habían mermado considerablemente. Sus cartas así lo demuestran: «De mi salud nada nuevo. El médico me hace quedar en la cama, con todas las ventanas abiertas, tengo las manos

[2] Cartas íntimas, *Biblioteca Artigas, Montevideo, 1967. Carta fechada el 2-IX-1910, pp. 101-102.*

duras de frío. (...) El reposo que me prescribe es para ver si engordo. Veremos... No tengo fiebre, como bien. Apenas esputo. Algo es algo. Lalesque (su médico) parece contento.»[3]

El 13 de diciembre de 1910, comenzó a escribir una carta a su mujer y ya no pudo concluirla. Junto a él se hallaba una tía paterna que se había trasladado desde Santander hasta Arcachon, Susan Barrett, quien firma la mala noticia que se envía al Paraguay. Así concluyó una vida extraña, valiente, honesta. Y se truncó la carrera periodística y narrativa de un hombre que empezaba a ser aceptado en los tres países latinoamericanos en los que había vivido. En 1910 sólo había aparecido su primer libro: *Moralidades actuales*,[4] y a él seguirían diez más, casi todos publicados entre 1911 y 1914. En 1967, su viuda publicó la correspondencia entre Barrett y ella, bajo el título de *Cartas íntimas.*[5]

Barrett y el periodismo

Nadie ha podido determinar si antes de viajar a la Argentina, Rafael Barrett había publicado artículos o cuentos. Su obra se inicia con sus trabajos para un diario de Buenos Aires, y finaliza con sus crónicas para *La Razón; La Prensa; Le Figaro* y otros diarios de la época. Sería interesante espigar en las hemerotecas españolas en busca de algún artículo firmado por él, aunque para juzgarle como articulista es suficiente lo realizado en América del Sur.

Ya hemos dicho que Barrett no es el periodista clásico, el informador que sale en busca de la noticia, o que debe saber «ver bajo el agua» para seguir un caso o una campaña. Es el intelectual transportado a las redacciones, y sus artículos versan sobre temas de actualidad, manteniendo siempre un tono alturado, que logra gracias a su densidad cultural.

No ha quedado suficientemente establecido cuál fue el primer diario en que publicó Barrett. Se había dicho que acabado de llegar a Buenos Aires, había conocido al español López Gomara, director de *El Diario Español,* quien le propuso que entrara como articulista. Pero algunos de sus biógrafos, Vladimir Muñoz entre ellos, señalan que las primeras colaboraciones con su firma aparecieron en *El Tiempo* y en la revista *Ideas.* Lo que sí está comprobado es su salida del diario de López Gomara, y su ingreso en *El Tiempo,* donde trabajó hasta octubre de 1904, fecha en que se le envía como corresponsal a Asunción, donde había estallado una revolución sangrienta. La otra versión con respecto al cambio de residencia (Paraguay por Argentina), sostiene que dejó *El Diario Español* a consecuencia de una violenta discusión con el director, y que fuera motivada por la publicación de su artículo «Buenos Aires».[6]

[3] Ob. cit. *Carta del 20-XI-1910, pp. 121-122.*

[4] *Rufino Blanco Fombona realizó una nueva edición de este título para la biblioteca,* Andrés Bello, *de la editorial América, Madrid, 1919.*

[5] *Contiene 74 cartas, la gran mayoría de Rafael Barrett a su esposa, con anotaciones de ésta, y prólogo de Luis Hierro Gambardella.*

[6] *Está publicado en* Moralidades actuales. *Y aparece, también, en la selección que sobre su obra periodística publicó Tusquets Editores, bajo el título de* Mirando Vivir, *con prólogo de C. M., Barcelona 1976.*

Los trabajos de Barrett, no eran risueñas aceptaciones de la situación, ni social, ni política, ni económica, aun cuando se trataba de un extranjero. Y en ese artículo mencionado, se refería a la pobreza en que se hallaba sumido el trabajador, y a la gran desigualdad en el reparto de la economía. Fue ése el tono en que siguió escribiendo cuando se instaló en el Paraguay, pero sin la virulencia inicial, mucho más sosegadamente, puesto que los conocimientos adquiridos le concedían base suficiente como para expresarse con claridad y con un mínimo de agresividad conseguir llegar al objetivo perseguido.

Los diarios por los que pasa en Asunción, son *Los sucesos* y *La Patria* en 1906, en este último firmó a veces con el pseudónimo de «Teobaldo». Al año siguiente colaboró con *El Diario* y la revista *Rojo y azul,* y fundó otra revista, de neto carácter anarquista, *Germinal,* que fue donde publicó duras críticas a los explotadores del pueblo, y que le valieron cárcel, primero, y expulsión del país, después. Ya en esos años, había publicado su ácido trabajo «Lo que son los yerbales», en el que señalaba las condiciones infrahumanas en las que trabajaban los indios, y la gran mortandad que había a consecuencia de la mala alimentación y la falta de médicos. Fue la publicación de este reportaje, el motivo inicial de una seria fricción que determinó persecuciones y su salida del Paraguay.

En Montevideo, ya dentro de 1908, trabajó para el diario *La Razón,* y gozó de la confianza del director y de los intelectuales uruguayos de aquellos años. Fue entonces, cuando sus artículos interesaron a un editor, Bertani, quien publicó su primer libro en 1910, poco antes de que marchara a Europa, bajo el título de *Moralidades actuales.* Los artículos que llenaban las páginas de este libro habían aparecido, no sólo en el diario montevideano, sino en varios otros como *El Tiempo* o *Germinal.*

El común denominador que recorre las páginas de todos los libros de Barrett que contienen artículos o crónicas, es el del crítico irrefrenable, el del hombre de aguda visión, que le permite penetrar al fondo del asunto y no quedar en la periferia. Así, por ejemplo, su artículo «Dos palabras sobre el anarquismo», en el que sin defender la violencia, demuestra que «somos hijos de la violencia» y lo que se precisa es la violencia fecunda y no la estéril. Argumentando con firmeza y contando con el respaldo de una innegable solidez cultural, llega a demostrar que las razones que impulsan al pueblo a la violencia están motivadas por otra violencia, la del poderoso, que se manifiesta a través del despotismo, el abuso, la injusticia.

No toda la obra de este escritor está basada en el aspecto político, sus conocimientos de arte, sus continuas lecturas de autores europeos, y su atención permanente a los acontecimientos en el Viejo Mundo, le llevan a escribir sobre libros; sobre pintura o sobre el comportamiento de famosos intelectuales. Es por lo tanto una obra extensa y rica en contenido, que no en vano ha sido elogiada por hombres como Blanco Fombona o Enrique Rodó. Y que en algunos casos ha sido comparada con la de Larra.

Solamente una mínima mirada sobre los titulares de sus artículos, nos puede dar una pauta de lo proficuo de su quehacer periodístico y, tal vez, del pensamiento que brota de cada uno de esos breves trabajos. En su primer libro, *Moralidades actuales,*

encontramos titulares como «Diplomacia», «La conquista de Inglaterra», «Marruecos», «La guillotina» o «La independencia de Cataluña». En «El dolor paraguayo», hallamos «Revólver», «La poesía de las piedras», «Mujeres que pasan» o «La tortura». En uno de sus libros más célebres, *Mirando vivir,* nos encontramos con «Champagne y ruleta», «Rockefeller», «Clemençeau», «Pío X» o «En el Louvre». Y en libros posteriores se recogen sus trabajos sobre arte y literatura, como «Mujeres de Ibsen», «Gorki y Tolstoy», «Sobre Vargas Vila y el decadentismo» o «La torre de marfil».

Narrar, vivir y soñar

No solamente cuenta historias que pueda dictarle su experiencia, tanto la del dandy y gran jugador de finales del ochocientos, como las del viajero, periodista y asceta de la primera década del XX, nos encontramos con impresionantes avances con respecto al surrealismo, puesto que se ha de calcular que Barrett escribió todas estas historias entre 1903 y 1910 y que, lo más probable sería que las hubiere producido hallándose en el Paraguay que fue el país que le permitió instalarse y crear un hogar, a pesar de todas las vicisitudes que debiera pasar después.

En la obra narrativa de Barrett,[7] encontramos el cuento estrictamente realista al lado del que se escapa de la lógica cotidiana.

Tratar de catalogar a Barrett como romántico, realista o naturalista, resultaría tarea ímproba, porque su narrativa contiene todas esas corrientes literarias en diversas proporciones y otros ingredientes más (modernismo, incipiente surrealismo) convirtiéndola en un curioso receptáculo variopinto, y logrando con ello una extraña fuerza que sustenta a todo el conjunto de relatos.

Hay que considerar que Barrett escribió su obra narrativa estando ya en América Latina, y que por lo tanto puede tomársele como un escritor de esas tierras. Es también cierto que por tratarse de un profesional formado entre Francia v España, y ser hombre que desde muy joven se había inclinado hacia las letras, algo podía haber llevado de Europa a la América hispana.

Evidentemente, por sobre sus obsesiones, como son la muerte y el amor, y sus aproximaciones al naturalismo, o sus insoslayables rezagos románticos, se aprecian dos claras actitudes en su cuentística: la realidad rotunda aunque no siempre expresada bajo los mismos moldes; y la fantasía o lo irreal. Dentro del conjunto de relatos que podríamos llamar apegados a la lógica normal, puede hallarse también variedad. Acentos románticos, naturalistas, realistas, van apareciendo de relato en relato. Como, también, entre los fantásticos será posible encontrar los terroríficos, los delirantes, como aquella anticipada forma de surrealismo que se percibe en un solo cuento.

[7] *Sus cuentos fueron publicados póstumamente bajo el título de* Cuentos Breves *(Del Natural), por D. M. Bertani Editor, Montevideo 1911. El volumen contiene 35 piezas entre narrativa, aforística y lo que él llamó «Epigrafía», breves diálogos casi teatrales. Aunque Barrett publicó otras narraciones en vida, y se asegura quedaron inéditas varias más.*

Si en sus artículos periodísticos se detecta con facilidad su interpretación de la vida, y su consideración del papel que debe jugar el hombre, así como se le nota decidido en la intención de procurar un cambio en el pensamiento de la sociedad, en la narrativa ese espíritu se aprecia, más que atenuado, discontinuo. No es un insistente martillar sobre determinados temas o formas de comportamiento, sino una pausada reflexión sobre diversas situaciones angustiosas —por lo general— a las que se ve enfrentado el ser humano.

La realidad

Dentro de los cuentos que reflejan lo cotidiano sin la más mínima intromisión de lo imaginativo, hay media docena que pueden señalarse como los más representativos y aun en ese exiguo número, se hallarán claras diferencias entre unos y otros. *De cuerpo presente* y *El maestro,* sin apartarse de la realidad, ofrecen una visión grotesca, caricaturizada de la vida. Hay un humor denso y amargo que no nos deja ni siquiera sonreir, sino que nos empuja hacia zonas de angustia, o nos enfrenta con lo doloroso que es el vivir —o el morir— para muchos seres. Es en *De cuerpo presente* donde lo predominante resulta la anécdota y el tratamiento que Barrett da a ese velatorio, en el que de pronto los chicos de la casa descubren que le han crecido bigotes a la muerta, con lo que nos aproxima a lo esperpéntico de Valle-Inclán. La burla o la maldad infantil se entremezcla con la dolorosa realidad.

Pero esta amalgama de sentimientos está provocada por algo nimio, baladí, y sin embargo el efecto que puede causar es enorme. No alcanza la altura del mejor Valle-Inclán, pero está ahí, muy claramente, la huella de don Ramón. Se puede decir lo mismo, en el caso de *El maestro,* ese pobre hombre que es el hazmerreir de los alumnos y que ni aún después de muerto lo dejan descansar, porque no sabiendo que ya había dejado de existir le colocan una rata muerta sobre la almohada. Nuevamente es lo anecdótico lo que destaca, y su tratamiento contiene esos componentes agrios que brotan del contraste de la alegría frente al dolor.

Por el contrario, cuentos como *El Perro* o *Los domingos por la noche,* nos sitúan ante un narrador que utiliza historias galantes, y procura eliminar todo, o buena parte, del acíbar que contenían los cuentos anteriores. Pero entre estos dos cuentos últimos, también se puede hallar diferencia. Mientras *Los domingos de noche* es una estampa madrileña, *El perro* nos está mostrando lo muy impregnado que lleva en su memoria su estancia en Francia, o sus lecturas de autores franceses. La anécdota del primero tiene jaspes terroríficos, a la manera de Poe, pero destaca la intención erótica. En *El Perro,* por el contrario, todo discurre en un ambiente recargadamente burgués, y el personaje central no es ninguno de los amantes, sino justamente un perro, que con su inesperada indiferencia hacia el amante, con quien había trabado gran amistad, lo salva de ser descubierto por el marido engañado. Ese toque de humor, de gracia, hace que este cuento represente como un descansillo en medio de un abigarrado conjunto de historias donde lo tétrico o lo angustioso tiene prioridad. Y, por otra parte, si se observa la vida del autor, se justifica que la gran mayoría de sus narraciones sean amargas, y

resulta sorprendente que haya escrito unas en las que el ambiente se halle tan distante del que él tuvo o gustó de frecuentar, encontrándose en América Latina, un mundo más bien humilde, de trabajadores, y un comportamiento en que las aventuras extraconyugales parecían ser repudiadas. Hay, por lo tanto, en ese cuento, evidentes reminiscencias de su estancia en Francia o de los años de dandysmo madrileño.

Otros dos cuentos que, dentro de la línea de lo real, merecen ser considerados, son: *Del natural* y *La madre*. A diferencia de los cuatro anteriores, en estos dos transitan evidentes elementos naturalistas. Un naturalismo que bien pudo haber captado o estudiado ya en América Latina, o que conoció en Europa, leyendo a Zola o a Maupassant, y que se aprecia en la insistencia con que se describe un ambiente sórdido, depresivo, en ambos casos hospitales. El derrotismo que subyace en las acciones y el pensamiento de los personajes centrales. La guerra declarada a los prejuicios. *La madre* se inscribe dentro de una línea de protesta, es uno de los cuentos más audaces de Barret, no por la forma, sino por su intencionalidad, el espíritu que defiende. Esa madre que extrangula a su hijo, convencida de que la vida es más dura que la muerte, y aún más, el autor no la presenta como una exacerbada, sino que defiende esa tesis, al mostrar una madre abnegada, infinitamente tierna. En «Del Natural», los rasgos naturalistas son más firmes. La descripción del enfermo, el saber que su padre alcohólico, que le promete sacarle de ese lugar y llevarlo al campo, lo defraudará, componen un cuadro tétrico, sombrío, donde el pesimismo lo arrasa todo, hasta la vida de ese pobre muchacho que fallece atrapado por la tuberculosis y la desilusión.

En esa media docena de cuentos es posible encontrar algunos toques románticos, en cuanto a la forma, pero preferentemente, esto se descubre en otras historias como *A bordo,* por ejemplo, mientras que el Modernismo que tan bien fue aceptado por nuestro autor, tiene escasas huellas en esta narrativa, y lo más notorio es la posible influencia de Rubén Darío a través de su cuento *El rey burgués* y del que el santanderino solamente ha tomado idea de la esencia, o sea el rechazo de la riqueza por parte del intelectual. En la obra de Barrett este cuento lleva por título, *El bohemio.*

La fantasía

Menor es la cantidad de cuentos fantásticos, aunque eso no atente en absoluto contra la calidad. En este aspecto son tres los relatos destacables: *Soñando; La visita* y *El hijo.* De los tres, el primero merece consideración aparte por esos componentes tan escasamente utilizados a principios de siglo, o cuando menos, conocidos por escritores sudamericanos. Barrett nos presenta un mundo basado en otra lógica, o simplemente, una visión diferente a la que vemos cotidianamente, y propia de los sueños. Los personajes no mantienen un comportamiento coherente, parecen flotar más que caminar. Obedecer a otros impulsos, a diferentes instintos. Desde el raro hecho de un profesor dueño de un chimpancé que enloquece e intenta matarlo, hasta ese poeta que lleva su biblioteca enredada en sus largos cabellos, o esa muchacha que se distrae arrancando las alas de los pájaros. Las anécdotas, mínimas, no están imbricadas, cada una parece querer destacar sobre la otra, y dan la sensación de estarse produciendo simultáneamente. No

hay una historia, realmente, sino un conglomerado de signos, una criptografía enredada y desorientadora, que no parece de un narrador como Barrett, a quien se puede situar mucho más en la realidad. Pero este tipo de cuento fantástico no se repite, queda aislado, como matiz diferente en la paleta de un pintor. Lo que llama la atención no es tanto el cuento en sí, cuanto los escasos antecedentes. Las influencias podrían haber llegado a través de lecturas francesas más que castellanas. Y si miramos hacia adelante, nos hallamos en la obligación de situar este cuento como un precursor de la narrativa surrealista de los años veinte.

Si hubiera que trazar un paralelo con otro narrador latinoamericano, ese sería Horacio Quiroga, uruguayo nacido en 1878, y cuya obra, principalmente, se nutre de historias ocurridas en la selva de Misiones, y tanto los animales como los árboles o los ríos, cobran importancia de principales personajes: pero también da paso a cuentos fantásticos, y otra de sus vetas es el amor. De todas maneras los cuentos terroríficos o fantásticos de este escritor uruguayo no muestran ese impresionante desorden que sí tiene *Soñando*, ni ese caos poético, en el que todo lirismo parece quebrarse, pero aún así sigue brillando. Tal vez si en este caso, la semejanza podría encontrase en algún cuento del peruano Clemente Palma (1872), tan dado al esoterismo, y a la búsqueda de temas científicos, que él exornaba con su imaginación febril. Tras leer este incatalogable relato —para la época— de Barret, necesariamente se piensa en Poe, Hoffmann o Kipling, que podrían haberle prestado algunos elementos de su fantasía para que él llegara a este casi desconocido tratamiento de lo irreal en aquellos años.

Los otros dos cuentos sí ofrecen una clara presencia de Poe, *La visita* es la de la muerte, representada por una mujer, a un poeta. En realidad más que fantasía —salvo el hecho mismo de dialogar con la muerte quien quiere llevárselo anticipadamente— aflora el terror. Hay algo de autobiográfico, considerando la endeble salud de Barret, y tomando en cuenta la solicitud del personaje a la muerte, para que lo deje vivir en nombre de su hijo que es aún muy pequeño. El narrador también vive el mismo trance, puesto que hallándose afectado por una tuberculosis grave, tiene un hijo de pocos. Habría que señalar que este cuento no mantiene el mismo nivel hasta el final, pues, es precisamente en las páginas terminales cuando se acusa una flojedad en el argumento del poeta que quiere seguir viviendo.

El hijo en cambio, siendo también terrorífico, tiene raíces más reales y se aleja en mucho de lo fantástico. La intención del narrador es, indudablemente, la del presentar el acto de la natalidad como verdaderamente reprobable, desde el momento en que nadie puede hacer la felicidad ajena. Esta premisa que ya había insinuado en *La madre,* está mejor sustentada en esta oportunidad. Dos seres míseros y feos, tienen un hijo hermoso, a quien crían como un príncipe a costa de sacrificios que llevan al padre a la horca. El muchacho enferma de lepra y la madre lo salva, pidiendo a la muerte que la recoja a ella. Pero la tesis de Barret viene a cerrar el cuento, cuando el hijo ya viejo y al borde de la muerte clama por su madre para que lo vuelva a salvar y al descubrir que no acude a su llamada, la maldice: «¿por qué me diste vida, si no me diste la inmortalidad?» Más que Poe, podría ser la huella de Maupassant lo que se descubre en esta oportunidad.

Recordemos que Barrett había leído muy bien a Poe, y había escrito más de un artículo sobre él, en especial cuando se discutió si «El Cuervo» era plagio de «Uranotheu» de Hollay-Chivers. Nuestro autor salió en defensa de «El sublime visionario», para demostrar que el plagio era imposible. Las lecturas de Barrett incluían tanto a autores europeos —posiblemente leía directamente del francés y el inglés— y a latinoamericanos como Payró; Rodó: Leguizamón; Reyles: Quiroga, y sentía una gran admiración por los rusos Tolstoi, Chejov y Gorki. Esa constelación de autores fue la que le permitió alcanzar un nivel tan destacado dentro de la narrativa de la América de Sur.

El amor, el compromiso, la frivolidad

Aunque sí podría señalarse que existe un común denominador en la cuentística de Barrett: la injusticia como causante de la amargura, es evidente que el escenario, los personajes y, sobre todo, la temática no son reiterativos. Que hay cuentos orientados básicamente hacia el amor, que el humor no está presente en todos los relatos y que, tampoco, siempre se trata del mismo humor. El humor amargo en *De cuerpo presente,* no es el mismo vivaz y grácil de *El perro.* Igualmente, que aunque en menor proporción hay cuentos que se comprometen con las ideas del autor, tal los casos de: *La gran cuestión; El pozo; La cartera; La muñeca* o *Casus belli.* Y que aunque se considere a Barrett un hombre entregado estrictamente a la defensa de la humanidad, su pasado galante y frívolo emerge en algunos momentos, como en *Bacarrat* o *Smart.* La variedad es pues enorme.

En los cuentos en que el amor es la razón de la historia, suele introducir elementos grotescos, no con la intención de deformar personajes y hechos, sino intentando restar fuerza a la brillantez o la felicidad. Tal como ocurre en *La enamorada,* donde lo que busca es mostrar la desproporción de clases, nuevamente, lo injusta que es la vida con muchos seres. Y lo hace sin virulencia, más bien elegantemente, pero provocando la lobreguez de la angustia. Algo parecido ocurre en *El amante,* donde la felicidad de la pareja la destruye la naturaleza en forma de serpiente.

Pero son los cuentos que podríamos denominar comprometidos, los que merecen una reflexión, no por mejores que los otros, sino por la hábil manera de transportar su pensamiento hacia determinados hechos y personajes. Es evidente que cae en el maniqueísmo las más de las veces pero, también, que supera el elemental nivel de panfleto con gran ventaja y que entrega una historia coherente, atractiva y bien escrita, pero esencialmente catapultadora de protestas contra el orden establecido. A veces, como en el caso de *La gran cuestión,* penetra en lo discursivo pero en otras es fluido, talentoso, tal el caso de *El pozo,* donde la defensa del obrero es lo esencial. O *La cartera,* que es un duro y certero zarpazo contra el capitalismo. Utilizando a un honrado proletario que devuelve el objeto encontrado, y un despectivo magnate sin los más mínimos sentimientos.

Cuentos como *Un fallecimiento, hallan claro parentesco con De cuerpo presente* o *El maestro.* Es la historia de un niño ante el fallecimiento de su padre. El dolor infantil, el desconcierto ante la muerte, no conforman un argumento con misterios, enredos y elementos cautivantes, solamente brochazos negros, trazos doloridos sobre el lienzo.

LOS PENSADORES

REVISTA DE SELECCION UNIVERSAL



RAFAEL BARRETT

MORALIDADES ACTUALES

0'20 cts
CADA
EJEMPLAR

Lo importante de la cuentística de Barrett reside en que ha podido sobrevivir durante más de tres cuartos de siglo. Cosa que también ha ocurrido con sus artículos y ensayos, que están destinados a analizar una actualidad de comienzos de siglo, y que no obstante ese serio inconveniente pueden ser perfectamente leídos cuando nos estamos acercando a la finalización del siglo XX.

Los cuentos de Barrett que son, de su obra tan olvidada, lo menos conocido, no responden exclusivamente a su actitud social, como tampoco a planteamientos estéticos. Hay, como se ha podido ver, narraciones con clara y rotunda intención ideológica, y aquellas que escapan a todo tipo de lucha social, y se inscriben dentro de esquemas de gran universalidad, como la muerte y el amor, enfocados desde diferentes ángulos y trabajados con la argamasa de las distintas corrientes literarias que influyeron sobre este tan particular narrador.

Carlos Meneses

Explicación a un cómic sobre *El Sur* de Jorge Luis Borges

En un texto de Didier Anzieu [1] se enumeran las razones biográficas de *El Sur*, sus coincidencias con la vida del ciudadano Borges; no sólo su protagonista es bibliotecario, también vive en Buenos Aires, es soltero (entonces) y sufre un accidente allí. Un accidente, como todos, imprevisto, y como algunos, grave. Entonces, la primera cuestión que se presentaba al intentar narrar en cómic *El Sur* estaba en la elección de los rasgos de su protagonista, eso tan importante para un cómic: ¿Dahlmann era Borges? ¿Debiera ser Borges? Y renuncié a ello y con ello a lo fácil. Los rasgos de Borges son inconfundibles, al intuir que un escritor si se abastece de su propia sustancia no gusta de hipotecarse a sí mismo. Se reserva. Gusta más de fabular *fabulosamente,* «la luna misma es una ficción» nos dice J.L.B. en *El tamaño de mi esperanza.* Su impulso, el impulso escritor, le lleva a poderse sentir, desplazando al lector (no habrá mejor lector de un texto que su autor) seducido. Y un escritor ante el espejo, además, lo más se conmueve con lo que ve: su rostro; aquel rostro de J.L.B. hecho de *vasta algarabía,* «puertas, balanzas, tártaros, jacintos, / ángeles, bibliotecas, laberintos, / anclas, Uxmal, el infinito, el cero...» [2] Por lo que me inventé un Dahlmann con pocos trazos, inconfundible (sólo se aprecian los comics instantáneamente. El lector de comics reflexiona poco; se embriaga), con herencia genética. Los Dahlmann se debían —comencé dibujando al abuelo— parecer. Un Dahlmann que, por otro lado, y con la ayuda de un sombrero o algún atavío continuo (la gabardina) no debía renunciar a ser héroe de cómic. Eso, algo así como un Corto Maltese o un Clark Kent borgeano.

La otra gran cuestión inicial que plantea la realización de un cómic es la de su esquema premio, el que distribuirá su narración, pautando su desarrollo. Se ha hablado mucho de las concomitancias entre cine y cómic, aun de cómo el cine, a veces (Spielberg, Brian de Palma) se expresa en plan cómic. Welles planificaba sus películas o Hitchcock las suyas, toma a toma, con un lápiz. [3] Esta su esquematización la he resuelto siempre, al plantearme un cómic, entendiendo el trabajo a realizar cual si de filmarlo se tratara, por lo que de raíz me resolvía otro problema. Y con ello no quiero dar otra norma más que, en cualquier actividad a desarrollar, resulta ser más consecuente de-

[1] *Didier Anzieu, «El cuerpo y el código en los cuentos de Borges».* Revista de Occidente, *143-44, Madrid, 1975.*

[2] *Jorge Luis Borges, «La suma»,* Los conjurados, *Madrid, 1985.*

[3] *Ver* Cahiers du Cinéma, *«Cinéma Américain», 150/51, París, 1964.*

sarrollarla en un principio —para luego corregir, o romper, y volver a empezar, si es preciso— que no hundirse, de estéril disquisición, en un renuncio inicial, a fuerza de dudas, que inhabiliten la obra. (Soy por ello más partidario de la actividad que de la reflexión.)

Vista así la historia en siete planas, siete secuencias (inspiradas por la previa y repetida lectura —subrayada y vuelta a subrayar— del texto) elegidas en la equiparación de sus méritos expresivos. Y expresivos dentro del cómic —género que carece de sonido, de música— sólo pueden ser los trazos y sus *intertrazos,* que dijéramos: sus *halibis* (recuerdo los maravillosos *halibis* del maestro Hugo Pratt a base de mucho dato ajeno, seductor siempre, y frecuentemente histórico). Que el cómic, por paradoja, donde tanta ingente acción se acumula, la movilidad de sus hechos es constante, sufre de un rigor genético, el de la retención, contención o detención que define al dibujo. Lo que el dibujo dibuja siempre está... parado. O seccionado de la movilidad.

Elegidos así los siete tramos encadenados (Prólogo - Presentación Protagonista - Avatares (accidente) - Circunstancia - Aventura (viaje) - Destino - Desenlace) pautados con las adecuadas citas borgeanas:

Una de las costumbres de su memoria era la imagen de los eucaliptos balsámicos y de la larga casa rosada que alguna vez fue carmesí (I) - *Ciego a las culpas, el destino puede ser despiadado con las mínimas distracciones* (II) - *Increíblemente, el día prometido llegó* (III) - *A la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos* (IV) - *A lo largo del penúltimo andén el tren esperaba* (V) - *Algo en su pobre arquitectura le recordó...* (VI) - *Una daga desnuda vino a caer a sus pies* (VII).

Ambienté su época, siguiendo el relato, a la fecha de su escritura[4] y en el lugar que indica; palmariamente Buenos Aires: «Nadie ignora que el Sur empieza del otro lado de Rivadavia».

Dibujo a lápiz toscamente pues no me considero dibujante, ya que carezco de la menor disciplina. No pasé de estudiar el Dibujo (asignatura) de mi bachillerato, ni he asistido a curso alguno donde se me enseñara. Pero tampoco he dejado jamás de dibujar. Me encuentro, lo reconozco, a gusto haciéndolo. Y aplicando aquella ley que refería, la de la actividad *versus* reflexión, no he dejado nunca de atreverme... a dibujar.

Me auxilié —coincidía plenamente en todo, origen, lugar, fecha— con *Billiken,* la revista infantil bonaerense de entonces; lo reconozco, con la satisfacción de reconocerle, a la vez, mi homenaje personal. Ni niñez se valió del *Billiken* —aunque fue más bien una revista cara, costaba entonces en España 2,50 pesetas, el peso estaba, ¡ay!, por las nubes— para descifrar cierto entorno, distanciarlo, y ampararse en él. Quien lo quiera entender que lo entienda. España 1939-1950. En *Billiken,* por ejemplo, descubrí a Supermán, a Gene Ahern y a O'Soglow. Y el color, que para un tebeo de entonces no era poco. De *Billiken* he sacado mucho, si no todo, del argentinismo que he querido dibujar del relato. Su aire, también, porteño. También homenaje. Los españoles de mi época le debemos mucho a lo que venía de Argentina. Con anterioridad a Borges, aun.

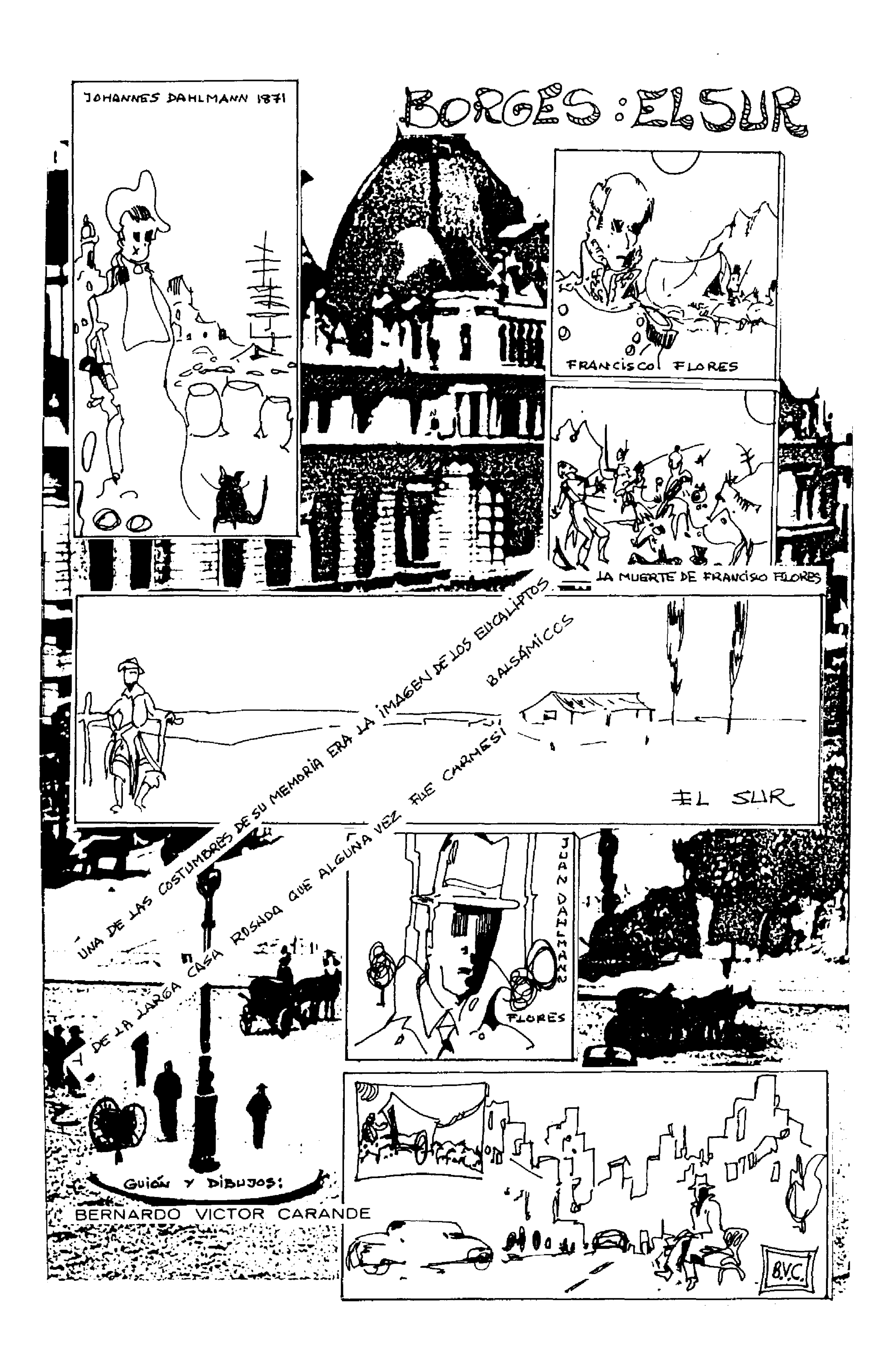
4 *«El Sur» se publicó el 8 de febrero de 1953 en* La Nación *bonaerense, incluyéndose después en ulteriores ediciones de anteriores libros de Borges, como* Ficciones, El Hacedor *(ed. francesa), ...*

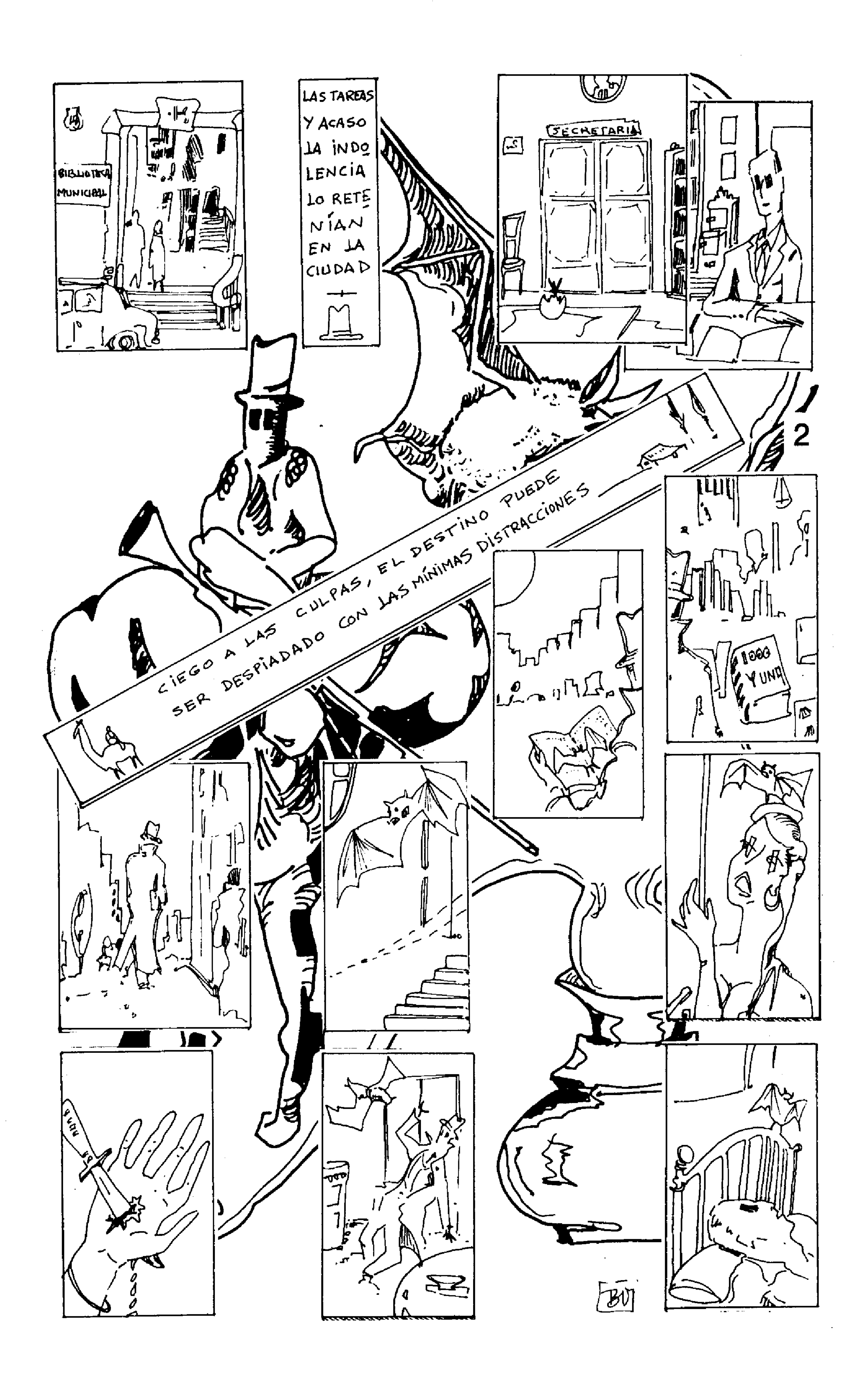
Este cómic se realizó en mala época. Para Borges, para mi padre y para mí. De marzo a agosto de 1986.[5] Hasta tuvo su momento crítico en la realización de la página en el hospital de Dahlmann coincidente con los sucesos de mi vida (y la de Borges). Detuve, aterrado, mis dibujos. Luego continué obligado por esa inalterable indefensión que caracteriza la vida. Tan afín al mundo borgeano.

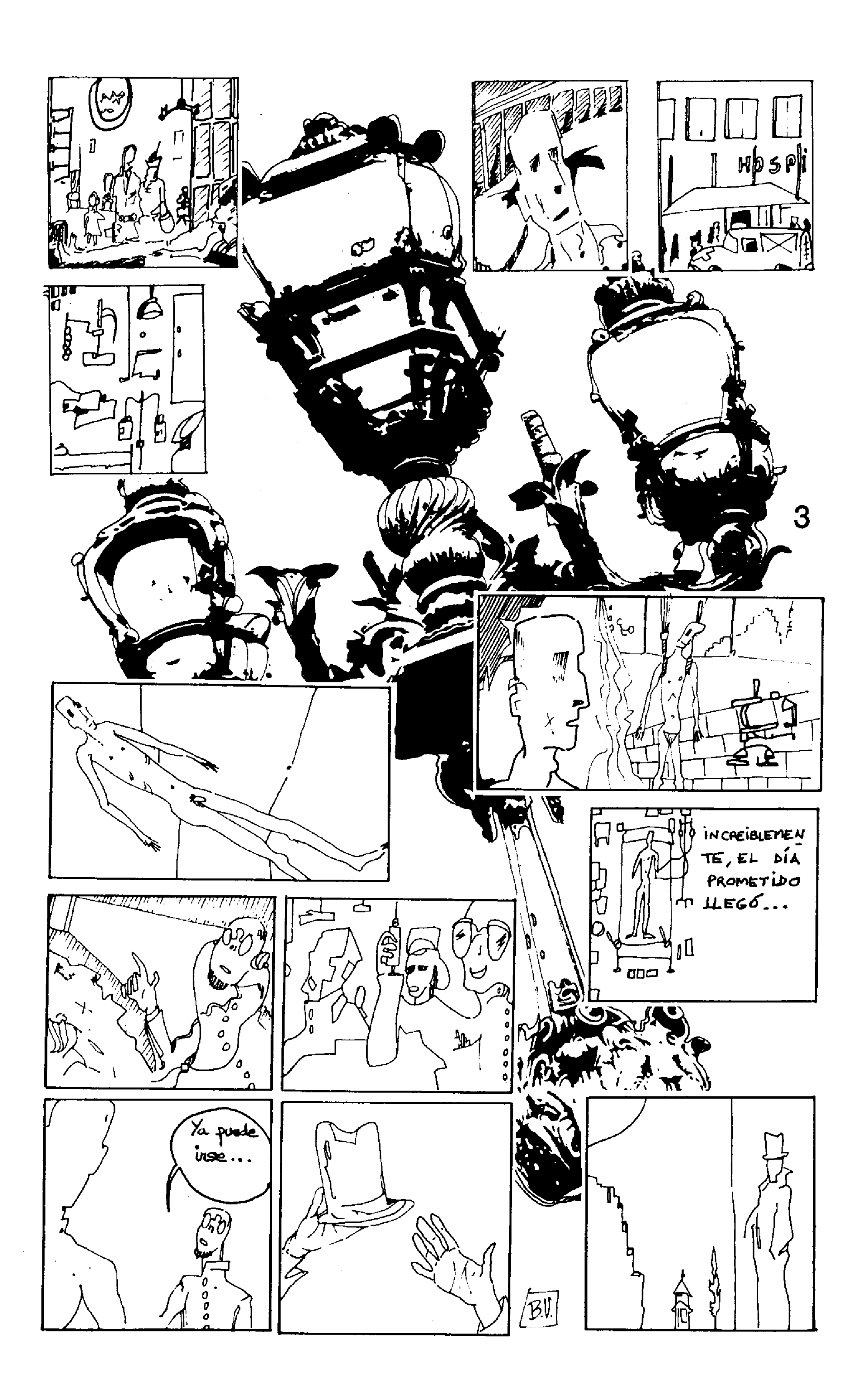
Remataé el montaje del cómic recortando sus viñetas y trabándolas sobre viejas estampas parejas, distorsionadas adrede en fotocopia: la Estación Constitución de Buenos Aires, una farola, la estatua ecuestre de Garibaldi en la Plaza Italia, una locomotora, un rancho, unos montoneros y en la segunda (Presentación Protagonista) un Dahlmann/Borges sobre dromedario, viajero emergente de una redoma, sobre el que vuela un murciélago. Sin dejar de hacer resaltar, en el cómic, la presencia de otros animales: los gatos, los caballos, los toros, y los humanos.

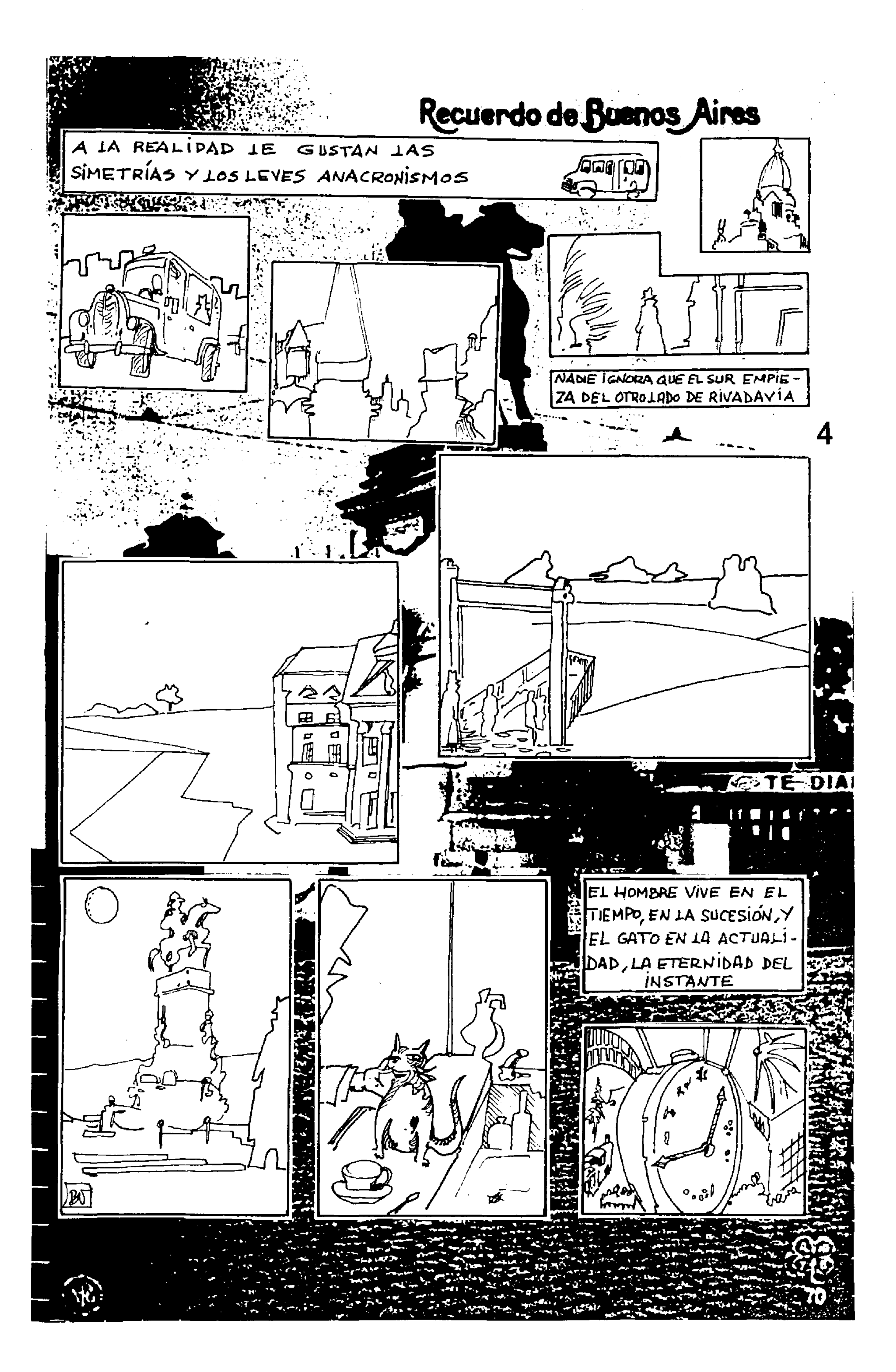
Bernardo Víctor Carande

[5] *La historia, un melodrama sin respiro, la cuento en «Proyecto, homenaje, necrológica»,* Alor Novísimo

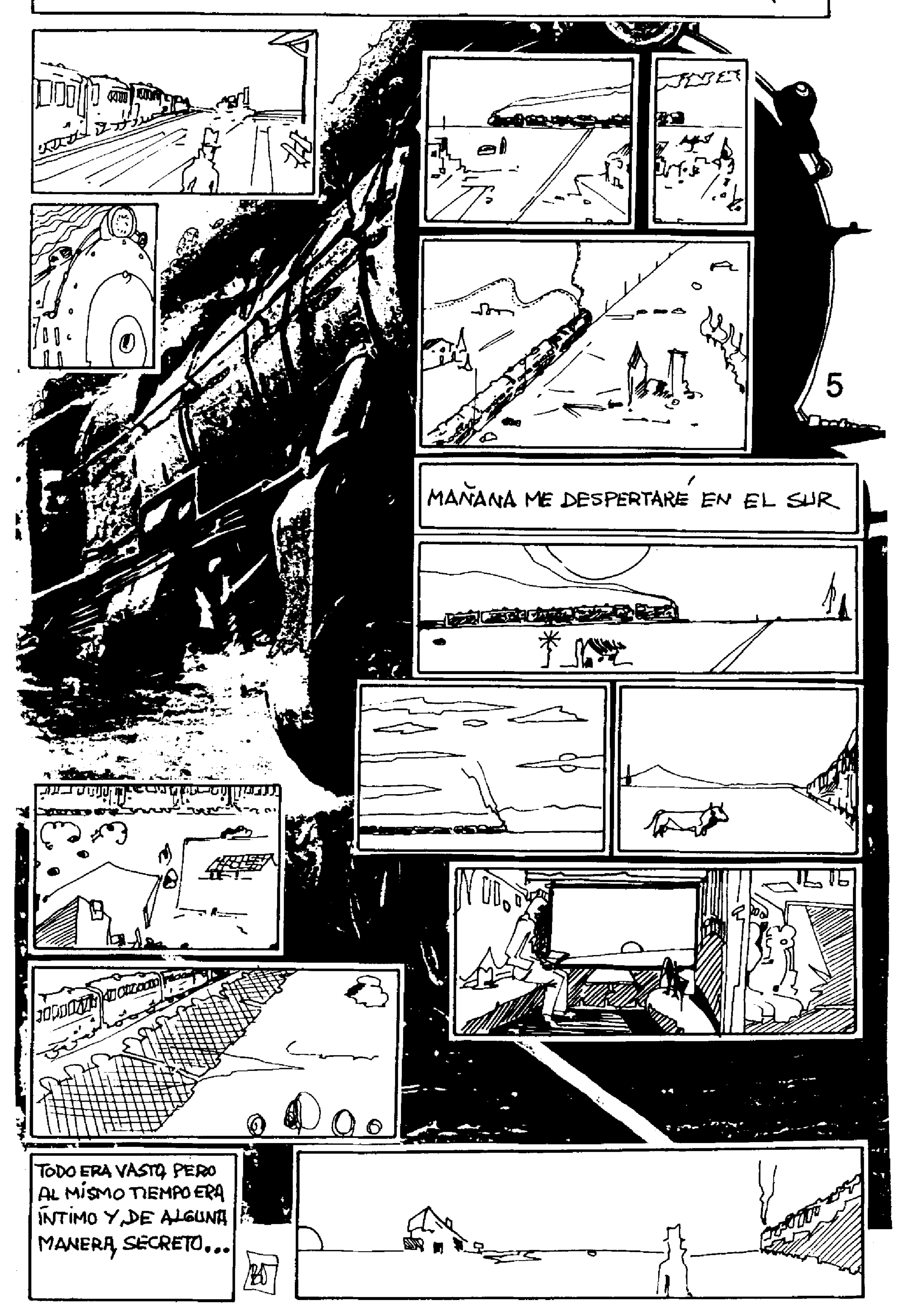

JOHANNES DAHLMANN 1871
BORGES : EL SUR
FRANCISCO FLORES
LA MUERTE DE FRANCISCO FLORES
UNA DE LAS COSTUMBRES DE SU MEMORIA ERA LA IMAGEN DE LOS EUCALIPTOS BALSÁMICOS
Y DE LA LARGA CASA ROSADA QUE ALGUNA VEZ FUE CARMESÍ
EL SUR
JUAN DAHLMANN
FLORES
GUIÓN Y DIBUJOS:
BERNARDO VICTOR CARANDE
B.V.C.

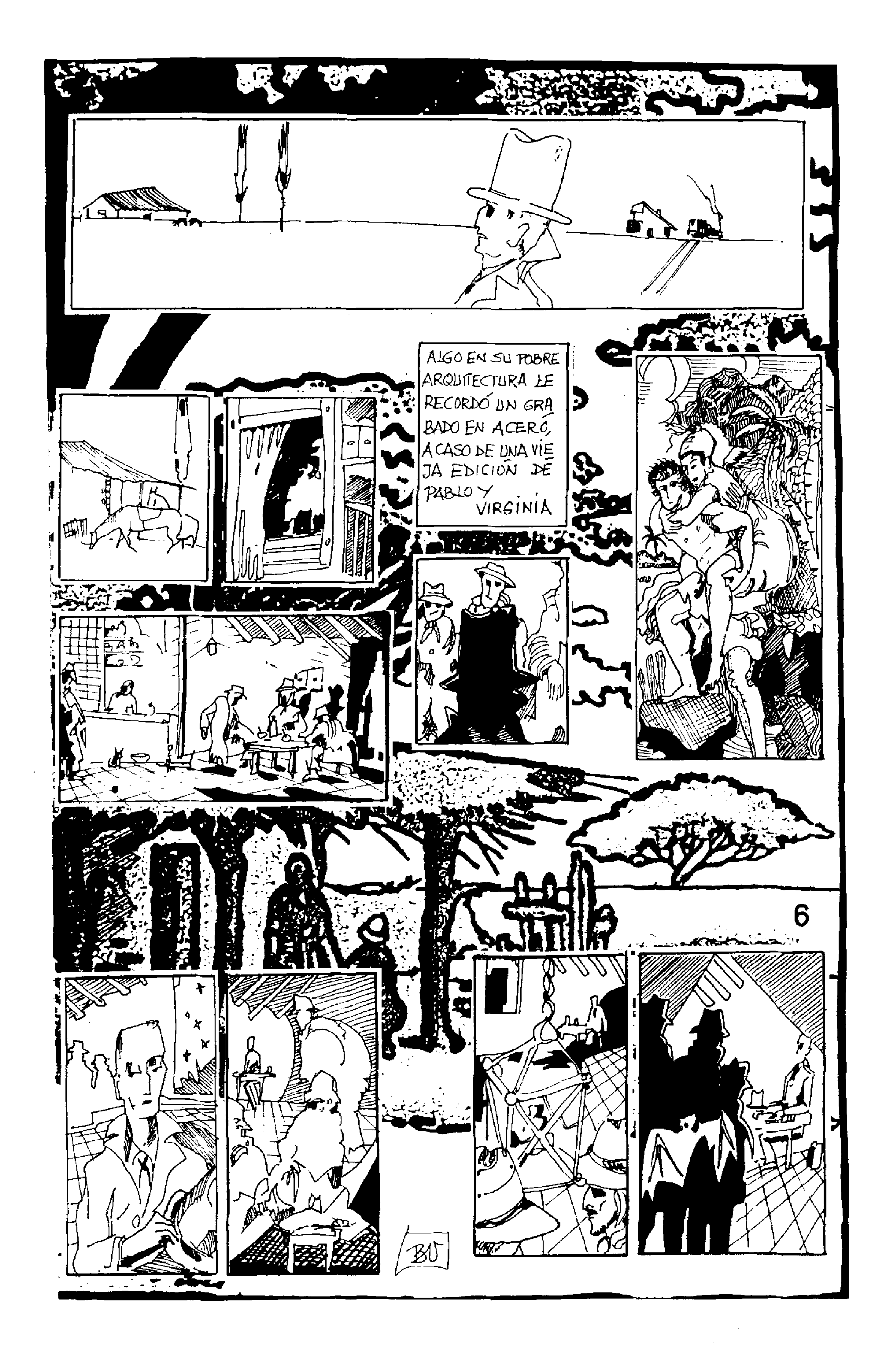

BIBLIOTECA MUNICIPAL
LAS TAREAS Y ACASO LA INDOLENCIA LO RETENÍAN EN LA CIUDAD
SECRETARIA
CIEGO A LAS CULPAS, EL DESTINO PUEDE SER DESPIADADO CON LAS MÍNIMAS DISTRACCIONES
1000 Y UNA
BV

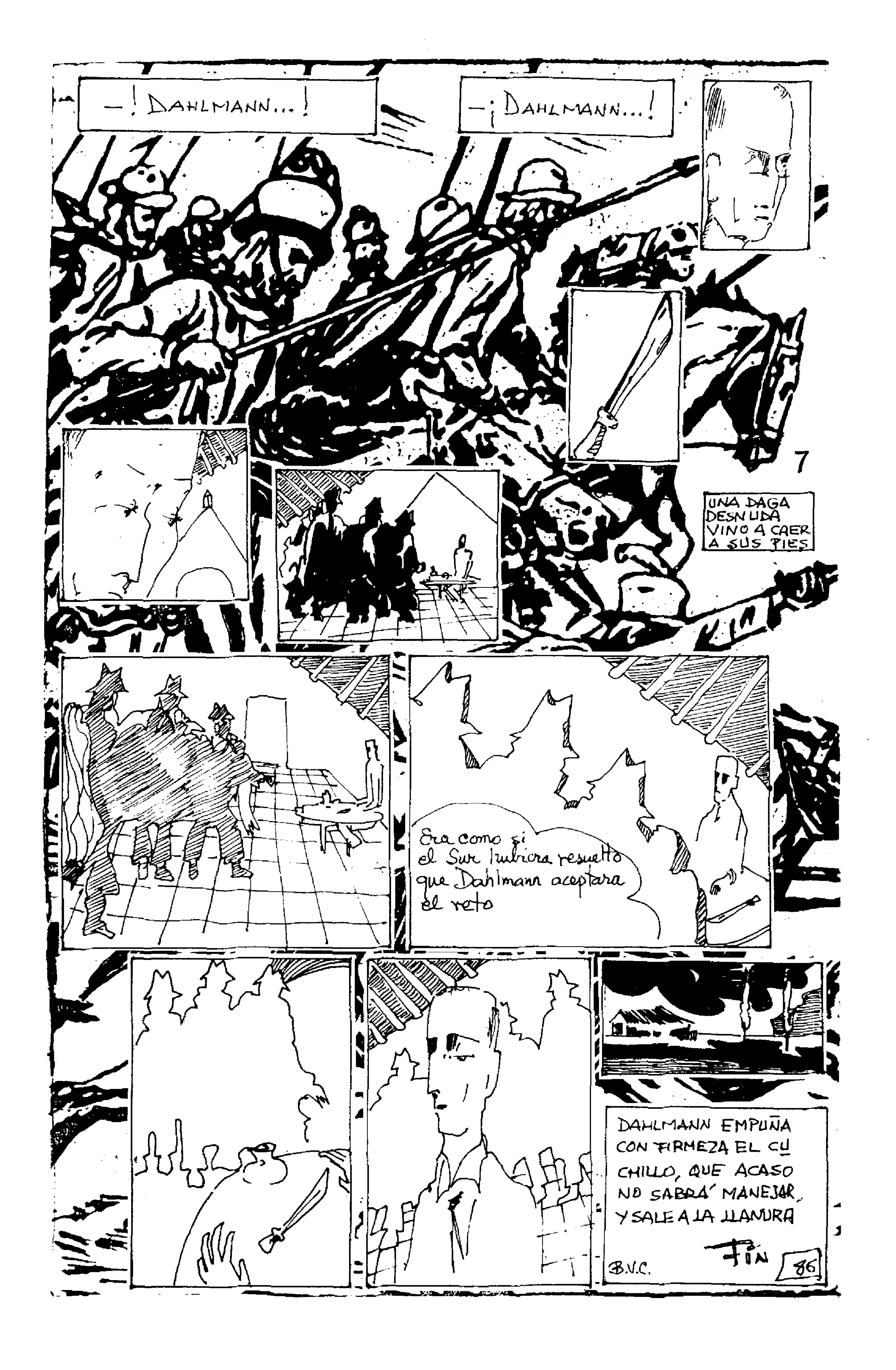

Hospi
3
INCREIBLEMENTE, EL DÍA PROMETIDO LLEGÓ...
Ya puede irse...
B.V.


Recuerdo de Buenos Aires
A LA REALIDAD LE GUSTAN LAS SIMETRÍAS Y LOS LEVES ANACRONISMOS
NADIE IGNORA QUE EL SUR EMPIEZA DEL OTRO LADO DE RIVADAVIA
4
TE DIA
EL HOMBRE VIVE EN EL TIEMPO, EN LA SUCESIÓN, Y EL GATO EN LA ACTUALIDAD, LA ETERNIDAD DEL INSTANTE
70

A LO LARGO DEL PENÚLTIMO ANDÉN EL TREN ESPERABA




ALGO EN SU POBRE ARQUITECTURA LE RECORDÓ UN GRABADO EN ACERO, ACASO DE UNA VIEJA EDICIÓN DE PABLO Y VIRGINIA
BU
6


—! DAHLMANN...!
—¡DAHLMANN...!
7
UNA DAGA DESNUDA VINO A CAER A SUS PIES
Era como si el Sur hubiera resuelto que Dahlmann aceptara el reto
DAHLMANN EMPUÑA CON FIRMEZA EL CUCHILLO, QUE ACASO NO SABRÁ MANEJAR, Y SALE A LA LLANURA
FIN
B.V.C.
86

Fuego y esmalte de José Antonio Ramos Sucre

Refinada, fantasmagórica e intemporal es la literatura de José Antonio Ramos Sucre. Su breve obra se fue destilando lentamente en cinceladas prosas poéticas, en busca de una perfección que reuniera el rigor con la expresiva exactitud de la palabra y el don de la imagen creadora. Era el fruto de una lenta y difícil destilación de muchos saberes, muchas lecturas y hondas evocaciones de un pasado impreciso.

Lo más significativo y ejemplar de su obra está recogido en dos magros volúmenes, publicados en Caracas en 1929: *El cielo de esmalte* y *Las formas de fuego*, en una suerte de contrastada dualidad entre la continua y ardiente metamorfosis de la llama y la fría e inalterable permanencia del esmalte, que podrían representar los dos polos de su vocación creadora.

Refinada es su expresión por la cuidadosa y exigente búsqueda de temas y voces. Nada de lo inmediato, de lo ordinario, parece llegar hasta su solitaria cámara fáustica, donde convoca los más prestigiosos fantasmas de la imaginación universal. Los adjetivos son perfectos y justos, la frase equilibrada y armoniosa, todos los nombres desencadenan un eco de ilimitada resonancia. Se refiere a lapidarios, alquimistas, nigromantes, penitentes y devotos de la belleza inmortal, que revelan su inclinación profunda y tenaz por lo raro, lo precioso, lo incomparable. Entra en su tema como en el sueño y lo labra delicadamente como una gema.

La fantasmagoría es su mundo, no un Walpurgis de sombras demoníacas y amenazantes, sino un conjuro de nobles ausentes, de figuras ejemplares del dolor, el heroísmo y el arte. Todo lo que pueda representar la realidad inmediata, el documento, la cotidianidad, queda excluido de su frase, que es una fuga y una búsqueda. Una fuga constante de lo vulgar y una ansiosa persecución de ausentes imágenes y bellos momentos de una elevada humanidad, que no excluye la tragedia, ni el pesimismo, ni la fría crueldad, pero que nunca se refiere a lo real sino a lo fantasmal.

Su literatura tampoco pertenece a un tiempo ni a un lugar determinado. Lo inmediato y lo actual quedan fuera, como si no pudiera reconciliarse con la vida ordinaria y se refugia desesperadamente en un mundo en que pocos penetran. Pasa, con insensible movimiento, de la Antigüedad a la Edad Media y al Renacimiento, sin franquear nunca la línea temible de lo actual. Invoca a los personajes de Homero y de Virgilio, se transpone gozosamente a la hora imaginaria de los monjes y los retóricos del Medioevo, a la Florencia del Dante, al mundo de Shakespeare y de Goethe, busca la compañía de Fausto y de Hamlet y pinta con deleitación un Oriente remoto de prodigios y crímenes.

Ha leído mucho, pero sólo le importa retener las leyendas, los mitos, las figuras más misteriosas de los tiempos vagos y los lugares imprecisos que la imaginación del hombre ha creado. Hay mucha erudición macerada detrás de esos cortos poemas, los venerables libros, las lenguas muertas y vivas, el eco fiel y la destilación de lo sabido sin aparato alguno de incómodo academismo. Él busca el difícil equilibrio entre lo muerto y lo viviente, lo fugaz y lo olvidado y lo desconocido, la gota de belleza y de emoción serena que está en el fondo inaccesible de los grandes libros y de las grandes horas.

La lectura de Ramos Sucre produce una inevitable impresión de extrañeza y hermetismo. Se adivina que hay mucho no dicho en aquellas cortas oraciones tan aparentemente precisas, que, acaso, hay un mensaje secreto o una esotérica comunicación para escasos iniciados, pero sería gratuito y riesgoso interpretarlo de esta manera. No parecía escribir tan intemporales obras para enviar ningún mensaje crítico sino para expresar, acaso para sí mismo, su condición de solitario perdido en los sueños.

José Antonio Ramos Sucre fue un hombre singular, mal comunicado con los demás, encerrado en sí mismo como en una prisión, entregado a una especie de tranquilo delirio creador. Sus amigos nunca pudieron pasar más allá de lo más externo de su carácter y su persona. Permanecía como desincorporado de todo lo que le rodeaba y nadie podía penetrar su celosa intimidad. Era poco amigo de tertulias y confidencias, lo más del tiempo estaba en su oficina de trabajo, haciendo traducciones o se paseaba solo, con las manos a la espalda, a menudos pasos como metido en un inacabable soliloquio. Era difícil anudar una conversación con él. No iba más allá de decir, en forma sentenciosa y tajante, algunas sentencias con apariencia de apotegmas. Era evidente que sentía poca simpatía por los demás y, particularmente, por los escritores de su tiempo.

Hoy diríamos que fue un neurótico y que vivió una corta vida, casi sin incidentes externos, toda vertida hacia su propia interioridad. Parecía no tener otro objeto que el de lograr, de tarde en tarde, una de aquellas raras síntesis esenciales.

El año de 1930, en su primera salida de la patria, se encontraba en Ginebra desempeñando el cargo de cónsul de Venezuela. Allí se acentuó más aún su condición de solitario, encerrado en la habitación del hotel pasaba las noches en torturante insomnio. Después de una primera tentativa frustrada se suicidó, con un dosis masiva de veronal, en aquel cuarto de ventanas y puertas perpetuamente cerradas, en el que permanecía noches y días enteros con sus fieles fantasmas.

En vida se le consideraba como un ser extraño y como un poeta anacrónico, fuera del tiempo. Después de su muerte se ha reconocido, con toda justicia, el gran valor literario de su obra y ha comenzado el inútil trabajo de los críticos para clasificarlo. Se ha dicho que era un post-modernista que recogía, a su manera, los últimos ecos de preciosismo y exquisitez cosmopolita de los seguidores de Rubén Darío. Evidentemente no es eso.

Fueron los románticos los que crearon el poema en prosa. Era una forma de rebelión contra los preceptos neoclásicos, que codificaban que no podía haber poesía sino con metro, ritmo y rima, es decir con verso. Poema en prosa era una contradicción de términos y una mera protesta contra la académica identificación entre substancia y forma.

Ramos Sucre debió leer con admiración aquellos admirables poemas en prosa que, en la primera mitad del siglo XIX escribió el francés Aloysius Bertrand. Aquel menudo libro de imágenes, inspirado en el arte de Rembrandt y del pintor y grabador Jacques Callot, mezcla el sentido plástico del claroscuro a la evocación poética. Bertrand era hijo de la Borgoña histórica y evocaba los personajes y las escenas que ocurrieron en la trágica historia del viejo ducado. Cuando mucho más tarde Baudelaire escribe, a su turno, poemas en prosa *(Le Spleen de Paris)* confiesa su admiración y su deuda por el autor de *Gaspard de la Nuit,* pero con la diferencia de que el gran poeta de *Las Flores del Mal* no evoca el pintoresco pasado sino que se propone reflejar la escena viviente de la gran ciudad de su tiempo, a la manera del pintor Constantin Guys. Fuera de lo meramente formal del poema en prosa, no puede decirse que Ramos Sucre siga a Bertrand ni a Baudelaire, carece del sentido pictórico del primero y del ojo descarnado y cruel para la actualidad del segundo. Su obra está, evidentemente, fuera de la rebelión romántica y toda pretensión de actualidad. La suya sería, más bien, la poesía del lector apasionado y soñador.

Lo que habría que decir, finalmente, y es lo más obvio de reconocer, es que fue un verdadero poeta, original como todo poeta verdadero. Su obra le pertenece por entero y es el reflejo directo de su personalidad y de su circunstancia.

Hay que leerlo por sí mismo, por lo que vale y expresa. Penetrar en el mundo que tan esforzadamente creó para sentir el don de belleza que justificó su vida.

Arturo Uslar Pietri

La merced de la bruma

Las Ruinas

Sentía bajo mis pies la molicie del musgo de color de herrumbre, aficionado a la humedad. Proliferaba sobre el tejado y en la rotura de las paredes y de las ménsulas.

Sobre la maciza escalinata había corrido un tropel de caballos alados y de zueco de hierro, a la voz de un héroe imberbe, lisonjeado por la victoria. Hería con una maza ligera y usual como un cetro, de cabeza redonda y armada de puntas metálicas.

Yo visitaba, después de un decenio, el palacio de techo hundido. La lluvia, descolgada perpetuamente a raudales, había desnudado, de su delgado tapiz de tierra, la roca de granito situada a los pies y delante del edificio. Su acceso había llegado a ser una cuesta difícil.

Yo me incliné delante de la imagen de un santo, aposentada en su vetusta hornacina, orlada de parietarias, y bajé a perderme en una senda de robles. Desde sus ramas bajaban hasta el suelo de arena los sarmientos péndulos de una flora adventicia.

Yo seguí por ese camino, solo y sin deponer la espada, y vine a sentarme, ansioso de meditar y de leer, en un poyo de piedra, ceñido al pie de un árbol imprevisto.

Sus hojas amarillas y de un revés grisáceo vibraban al unísono del mar indolente y una de ellas, volando al azar, rozó mi cabeza y vino a llenar de fragancia las páginas de mi libro de Amadís.

El Talismán

Vivía solo en el aposento guarnecido de una serie de espejos mágicos. Ensayaba, antes de la entrevista con algún enemigo, una sonrisa falsa.

Había exterminado las hijas de los pobres, raptándolas y perdiéndolas desdeñosamente. Alberto Durero lo descubrió una noche en solicitud de una incauta. El galán se había provisto de un farol de ronda para atisbar a mansalva y volvió a su vivienda después de un rodeo infructuoso y sobre un caballo macilento. El artista dibujó, al día siguiente, la imagen del caballero en el acto de regresar a su guarida. Lo convirtió en un espectro cabalgante y le sustituyó el farol de ronda por un reloj de arena.

El caballero habita una casa desprevenida de guardianes, sumida en la sombra desde la puesta del sol. No se cuenta de ningún asalto concertado por sus malquerientes.

Se abandona sin zozobra al sueño inerme. Fía su seguridad al efluvio de una redoma fosforescente, en donde guarda una criatura humana, el prodigio mayor del laboratorio de Fausto.

El Mandarín

Yo había perdido la gracia del emperador de China.

No podía dirigirme a los ciudadanos sin advertirles de modo explícito mi degradación.

Un rival me acusó de haberme sustraído a la visita de mis padres cuando pulsaron el tímpano colocado a la puerta de mi audiencia.

Mis criados me negaron a los dos ancianos, caducos y desdentados, y los despidieron a palos.

Yo me prosterné a los pies del emperador cuando bajaba a su jardín por la escalera de granito. Recuperé el favor comparando su rostro al de la luna.

Me confió el debelamiento y el gobierno de un distrito lejano, en donde habían sobrevenido desórdenes. Aproveché la ocasión para probar mi fidelidad.

La miseria había soliviantado los nativos. Agonizaban de hambre en compañía de sus perros furiosos. Las mujeres abandonaban sus criaturas a unos cerdos horripilantes. No era posible roturar el suelo sin provocar la salida y la difusión de miasmas pestilenciales. Aquellos seres lloraban en el nacimiento de un hijo y ahorraban escrupulosamente para comprarse un ataúd.

Yo restablecí la paz descabezando a los hombres y vendiendo sus cráneos para amuletos. Mis soldados cortaron después las manos de las mujeres.

El emperador me honró con su visita, me subió algunos grados en su privanza y me prometió la perdición de mis émulos.

Sonrió dichosamente al mirar los brazos de las mujeres convertidos en bastones.

Las hijas de mis rivales salieron a mendigar por los caminos.

El Sopor

No puedo mover la cabeza amodorrada y vacía. El malestar ha disipado el entendimiento. Soy una piedra del paisaje estéril.

El fantasma de entrecejo imperioso vino en el secreto de la sombra y asentó sobre mi frente su mano glacial. A su lado se esbozaba un mastín negro.

He sentido, en su presencia y durante la noche, el continuo fragor de un trueno. El estampido hería la raíz del mundo.

La mañana me sobrecogió lejos de mi casa y bajo el ascendiente de la visión letárgica.

El sol dora mis cabellos y empieza a suscitar mis pensamientos informes.

Caído sobre el rostro, yo represento el simulacro de un adalid abatido sobre su espada rota, en una guerra antigua.

La Verdad

La golondrina conoce el calendario, divide el año por el consejo de una sabiduría innata. Puede prescindir del aviso de la luna variable.

Según la ciencia natural, la belleza de la golondrina es el ordenamiento de su organismo para el vuelo, una proporción entre el medio y el fin, entre el método y el resultado, una idea socrática.

La golondrina salva continentes en un día de viaje y ha conocido desde antaño la medida del orbe terrestre, anticipándose a los dragones infalibles del mito.

Un astrónomo desvariado cavilaba en su isla de pinos y roquedos, presente de un rey, sobre los anillos de Saturno y otras maravillas del espacio y sobre el espíritu elemental del fuego, el fósforo inquieto. Un prejuicio teológico le había inspirado el pensamiento de situar en el ruedo del sol el destierro de las almas condenadas.

Recuperó el sentimiento humano de la realidad en medio de una primavera tibia. Las golondrinas habituadas a rodear los monumentos de un reino difunto, erigidos conforme una aritmética primordial, subieron hasta el clima riguroso y dijeron al oído del sabio la solución del enigma del universo, el secreto de la esfinge impúdica.

Saudade

La niña pasea la ribera umbrosa del Tajo, lamentando la desaparición de las zagalas y de las ninfas celebradas en más de una fábula de origen lusitano. Jorge de Montemayor, el bizarro gentilhombre, dejó la memoria de esas mujeres sensibles y de sus cuitas de amor en los párrafos elegantes de su *Diana,* y pereció, acusado de indiscreto, por efecto de una acechanza nocturna, dirigida desde el recato de una celosía.

La estampa de una mano crispada en el muro calizo y una cruz señalan el sitio del malcaso.

La niña descubre, en la corteza de un fresno, la cifra del nombre aciago.

Un aura indolente desprende, sobre el caudal de agua, las hojas de la selva nostálgica, en el principio de la mañana ilusoria.

El Fenicio

Para salir al océano se necesitaba navegar, tres días continuos, el río apacible. Yo detenía mi barco, al cerrar la noche, bajo la custodia de un árbol egregio. La proa estaba defendida por la cabeza de un monstruo alado.

Yo avizoraba sin descanso las riberas desiertas y no conseguía explicarme el abandono y la desidia de los pueblos circunvecinos.

Hacia el manantial del río apacible, muy dentro del continente, se alzaba el palacio de un rey ciego, en donde se dictaba una justicia inexorable.

Las víctimas bajaban, en esquifes azarosos, a perderse en la anchura del mar. Los naturales veían en las aguas salobres el abismo de donde salía la noche y su terror.

Recorrí aquellos parajes sin molestia alguna, y no alcancé a ver hombres ni fieras.

Nacía el sol cuando divisé, en medio del mar, la nave de mi salvamento, originaria del sur.

Pertenecía a unos comerciantes griegos, aventurados, hasta allí, en demanda del ámbar.

El Cristiano

Yo lo veía diariamente sentado a la puerta de su choza y con la cabeza entre las manos, hundido en una reflexión intensa. Se mostraba en aquella actitud cerca de la noche, cuando el cielo igual de la región se alteraba ligeramente con delgados celajes de ámbar y violeta.

Él había perdido los años más fértiles de la vida en el sufrimiento del presidio, por efecto de una acusación injusta. Su honestidad se había conservado intacta y lo había redimido al principio de la vejez. Los superiores le habían permitido edificar su vivienda en un descampado. Él se había insinuado en la amistad de sus compañeros y había suavizado la ley de su destino, esclareciéndoles las promesas del Evangelio.

Yo lo visitaba con frecuencia y lo seguía en sus peregrinaciones hasta la orilla del océano de las ballenas y de los témpanos. Había sustituido con un nombre fingido el verdadero y se justificaba alegando su humildad y el propósito de semejarse a la ola fundida en el mar.

Él me enseñó la caridad con los animales. Antes de su muerte, me encontró digno de proteger sus dos amigos más probados. Yo trasladé para mi casa, sobre mis hombros, el ajuar de la suya y eché por delante un zorro azul del polo y una liebre sedosa.

El Lapidario

El sentimiento del ritmo dirigía los actos y los discursos de la mujer. Dante habría señalado el valor de las cifras mágicas al criticar la fecha de su nacimiento y la de su muerte.

Volvieron sus cenizas del destierro en un país secular. El amor deshojaba, desde la nave taciturna, un ramo de azucenas en el mar de las olas fúnebres.

Yo divisaba desde una altura el arribo de sus reliquias y la escolta de los dolientes y me retraje de incorporarme al duelo.

He dibujado a golpes de cincel un signo secreto en la frente de una piedra volcánica, respetada en medio de la erosión del litoral y vecina del puerto del regreso.

El signo comprende mi nombre y el de la muerta y ha sido esculpido con la exquisitez de una letra historiada. Lo he inventado para despertar en los venideros, porfiados en calar el sentido, un ansia inefable y un descontento sin remedio.

Tácita, la Musa Décima

La hermosa hablaba de la incertidumbre de su porvenir. Había llegado a la edad de marchitarse y sentía la amenaza del tiempo y de la soledad. Los hombres no se habían ocupado de sus méritos y temían su inteligencia alerta.

El discurso de la mujer hería y agotaba mi sensibilidad. Su suerte me inspiraba ideas desesperadas acerca de la vida. Aquel ser sufría de su misma perfección.

Yo la he separado cruelmente de mi presencia. Podía interrumpir mi fuga clandestina, a través de la orgía del mundo, hacia el abrazo letárgico de la muerte. Yo divisaba

una lontananza más sedante al imaginar la anulación de mis reliquias en el seno del planeta cegado por la nieve, desde el momento de extinguirse la energía milenaria del sol, conforme el pronóstico de un vidente de la astronomía.

Mis días desabridos anticipan el sueño indiferente de la eternidad.

La autora de mi inquietud se acerca afectuosamente al féretro en donde yazgo antes de morir. Su lámpara de ónix, depositada en el suelo, arroja un suave resplandor y su abnegación se pinta en el acto de sellar con el índice los labios herméticos, para mandamiento del silencio.

El Retórico

Una lámpara de arcilla, usada por los romanos, perfila una figura de sombra en la pared. El discípulo de los alejandrinos combate la victoria del cristianismo, afeando la sandez y la ignorancia de sus fundadores y eclipsando la austeridad de los feligreses por medio de una sobriedad elegante y recatada. Escribe disertaciones para contrastar la fábula necia de los hijos del desierto con el mito juvenil de los helenos. Observa en torno de sí una humanidad inferior, empecinada en el seguimiento de una doctrina basta y absurda y se da cuenta de haberse extinguido la clase privilegiada del senador y del oficiante. Mira en la conspiración universal, dirigida al exterminio del júbilo y a la ruina de la belleza, el retorno y el establecimiento definitivo de los antiguos fantasmas del caos y de la nada y se arroja en brazos de la desesperación. Acaba de saber el sacrificio de Hipatia en un desorden popular, animado contra la fama y la existencia de la mujer selecta por la envidia de unos monjes cerriles, y decide refugiarse y perecer de hambre en el santuario de las Musas.

La Cábala

El caballero, de rostro famélico y de barba salvaje, cruzaba el viejo puente suspendido por medio de cadenas.

Dejó caer un clavel, flor apasionada, en el agua malsana del arroyo.

Me sorprendí al verlo solo. Un jinete de visera fiel le precedía antes, tremolando un jirón en el vértice de su lanza.

Discutían a cada momento, sin embargo, de la amistad segura. El señor se había sumergido en la ciencia de los rabinos desde su visita a la secular Toledo. Iluminaba su aposento con el candelabro de los siete brazos, sustraído de la sinagoga, y lo había recibido de su amante, una beldad judía sentada sobre un tapiz de Esmirna.

El criado resuelve salvar al caballero de la seducción permanente y lo persuade a recorrer un mar lejano, en donde suenan los nombres de los almirantes de Italia y las Cícladas, las islas refulgentes de Horacio, imitan el coro vocal de las oceanidas.

Cervantes me refirió el suceso del caballero devuelto a la salud. Se restableció al discernir en una muchedumbre de paseantes la única doncella morena de Venecia.

Los Hijos de la Tierra

Los nómades, reducidos a la indigencia, habían fijado su tienda de campaña en medio de un llano roído por el fuego. Los caballos, prácticos en el arte de acertar con la

hierba debajo de la nieve, mordían y trituraban la paja renegrida. Habían sido soltados de unos carros innobles. Una polvareda fortuita venía del horizonte a malograr la faena de los herreros y de los albéitares, oficios reivindicados para satisfacer las preguntas de la policía..

Los naturales del país, fieles de un dogma tiránico, vigilaban la actitud de los peregrinos y los acusaban de impíos y de rapaces. Yo no me aventuraba en su campamento sino a caballo y provisto de un sable recurvo y después de calarme hasta las orejas un gorro cilíndrico, de pelambre de carnero.

Los nómades se decían ofendidos en su credo rudimental y solicitaban el auxilio de unas divinidades obtusas, fantasmas del caos desolado. Referían el origen de su raza a la invasión de un cometa, en el principio de los siglos.

Decidieron alejarse en las últimas oscilaciones del otoño. Volaban los cristales de la nieve precoz. Las ráfagas del polo disolvían el sudario de una virgen insepulta, en la noche estigia, en el límite del mundo.

El Ramo de la Sibila

El canto de la salud vuela sobre el mar jocundo, sube al cielo de ópalo. Sirve para distinguir los momentos de la maniobra. No se requiere el portavoz ni el mandamiento lacónico.

He despedido los vestigios de una visión infeliz al incorporarme del regazo de la noche. Una voz inmortal había insinuado en mis oídos el verso canoro de Virgilio, para describirme el naufragio de un timonel vencido por el sueño.

Yo reconstituí los pormenores del episodio al despertar y volver en mi acuerdo. Reconocí inmediatamente el litoral donde fue sacrificado el náufrago después de salir a salvo.

Tenía a mi alcance un ramo de olivo, el árbol místico y virtuoso. Lo sumergí en las aguas lívidas y lo agité sobre mis compañeros indiferentes.

La Redención de Fausto

Leonardo de Vinci gustaba de pintar figuras gaseosas, umbrátiles. Dejó en manos de Alberto Durero, habitante de Venecia, un ejemplar de la Gioconda, célebre por la sonrisa mágica.

Ese mismo cuadro vino a iluminar, días después, la estancia de Fausto.

El sabio se fatigaba riñendo con un bachiller presuntuoso, de cuello de encaje y espadín, y con Mefistófeles, antecesor de Hegel, obstinado en ejecutar la síntesis de los contrarios, en equivocar el bien con el mal. Fausto los despidió de su amistad, volvió en su juicio y notó por primera vez la ausencia de la mujer.

La criatura espectral de Leonardo de Vinci dejó de ser una imagen cautiva, posó la mano sobre el hombro del pensador y apagó su lámpara vigilante.

La Merced de la Bruma

Yo vivo a los pies de la dama cortés, atisbando su benigna sonrisa de numen.

El cierzo invade la sala friolenta y cautiva en su torbellino las quimeras y los fantasmas del hastío. Repite el monólogo del pino desventurado y humedece ¡oh lágrimas invisibles! la faz de los espejos y de las consolas de un dorado triste.

Yo diviso a través de la ventana el desmán de un oso y el sobresalto de unas aves lentas, de sueño precoz. La tarde engalana el bosque de luces taciturnas.

El discurso de la mujer insinuante no consigue mitigar la pesadumbre del exilio. Yo padezco el sortilegio de su voluntad repentina y declaro en frases indirectas el pensamiento del retorno al mediodía jovial. Mis palabras vuelan ateridas, enfermas de la congoja del cielo.

La dama cortés adivina en lontananza un mensaje benévolo. Recibe de manos de un jinete menudo y suspicaz el secreto de la belleza inmortal, el iris de los polos, una flor ignorada.

El Monigote

El senescal, observando el consejo de Ambrosio Paré, nos había salvado del veneno por medio del azufre. Sentíamos, sin embargo, las consecuencias de un vino de sabor metálico.

Las cortesanas, vestidas de raso blanco, permanecían indiferentes y resultaron libres del mal. Habían nacido en Venecia y ayudaban al embajador de su república, el mejor espía de la historia. No sospechábamos el interés de este personaje en el seguimiento de nuestros pasos y recibimos gozosamente en nuestra compañía las mujeres del cabello rojo y de la tez de azucena. Vivíamos prendados de Italia y habíamos llegado hasta defender, espada en mano, el nombre de Vignola, negando el estrago de su doctrina en el arte francés.

Los servidores del rey, armados sólidamente, aparecieron en la meseta más alta de la escalera y bajaron a prendernos sin peligro. Entrábamos de modo insensible en una especie de letargo y lo atribuíamos a un pólipo servido en nuestra mesa, no obstante la censura de los médicos de la antigüedad. Interrumpíamos el sopor infernal con gritos de espanto y de furia y desviamos la atención de los centinelas del presidio.

Yo fui separado de mis compañeros y sometido a un tratamiento más humano. He aceptado del rey la invitación a abrazar el estado sacerdotal, esperando imitar la liviandad de Rabelais.

No he podido averiguar la situación de mis cómplices. Diana de Poitiers acostumbra vender al sultán de Turquía los enemigos del rey de Francia, a veinte escudos la pieza.

El Disidente

San Francisco de Sales aconsejaba dirigir invectivas al demonio, para alejarlo de nuestra presencia. Yo había leído en otro escritor ascético la costumbre saludable de arrojarse de bruces sobre la tierra desnuda.

La muchedumbre de los posesos había molestado la atención de Bodin, el probo jurisconsulto francés, y motivado largos trabajos de su pluma.

Los suplicios difundían el terror y contristaban el ánimo. Se multiplicaron los casos de enajenación y el padre de un ahorcado se declaró igual a Jesucristo y salió de noche a quejarse con voz sepulcral.

No me avine jamás con el arte lúgubre de aquellos hechizados y pude esperar a mansalva el fin de las hogueras de la represión.

En medio de la amenaza constante, quise expiar mis culpas ignoradas y despistar los satélites de un poder asombradizo. Recordé la ceremonia de los israelitas con el cabrío emisario y la usé con un ave nocturna.

La Canonesa

Yo visité la ciudad de la penumbra y de los colores ateridos y el enfado y la melancolía sobrevinieron a entorpecer mi voluntad.

El sol de un mes de lluvia provocaba el hechizo del plenilunio en el espejo del suelo glacial. Yo salí a recrear la vista por calles y plazas y pregunté el nombre de las estatuas vestidas de hiedra. Prelados y caballeros, desde los zócalos soberbios, infundían la nostalgia de los siglos armados de una república episcopal.

Una iglesia esculpida y cincelada imitaba la de San Sebaldo en la vetusta Nuremberg. Las imágenes de la puerta reproducían el semblante del águila, del león y del buey.

Los nativos se esmeraban en la fábrica de juguetes infantiles, de tiorbas angélicas, salterios y laúdes. Una doncella me separó de la reverencia a los monumentos arcaicos, me otorgó el privilegio de su amistad y vino en referirme su vida sombría, un ejemplo de sencillez y de sacrificio. Ofrendaba su juventud a la memoria de un hermano fallecido antes de tiempo y lo sustituía, conservándose pura y célibe, en el consejo de una orden militar.

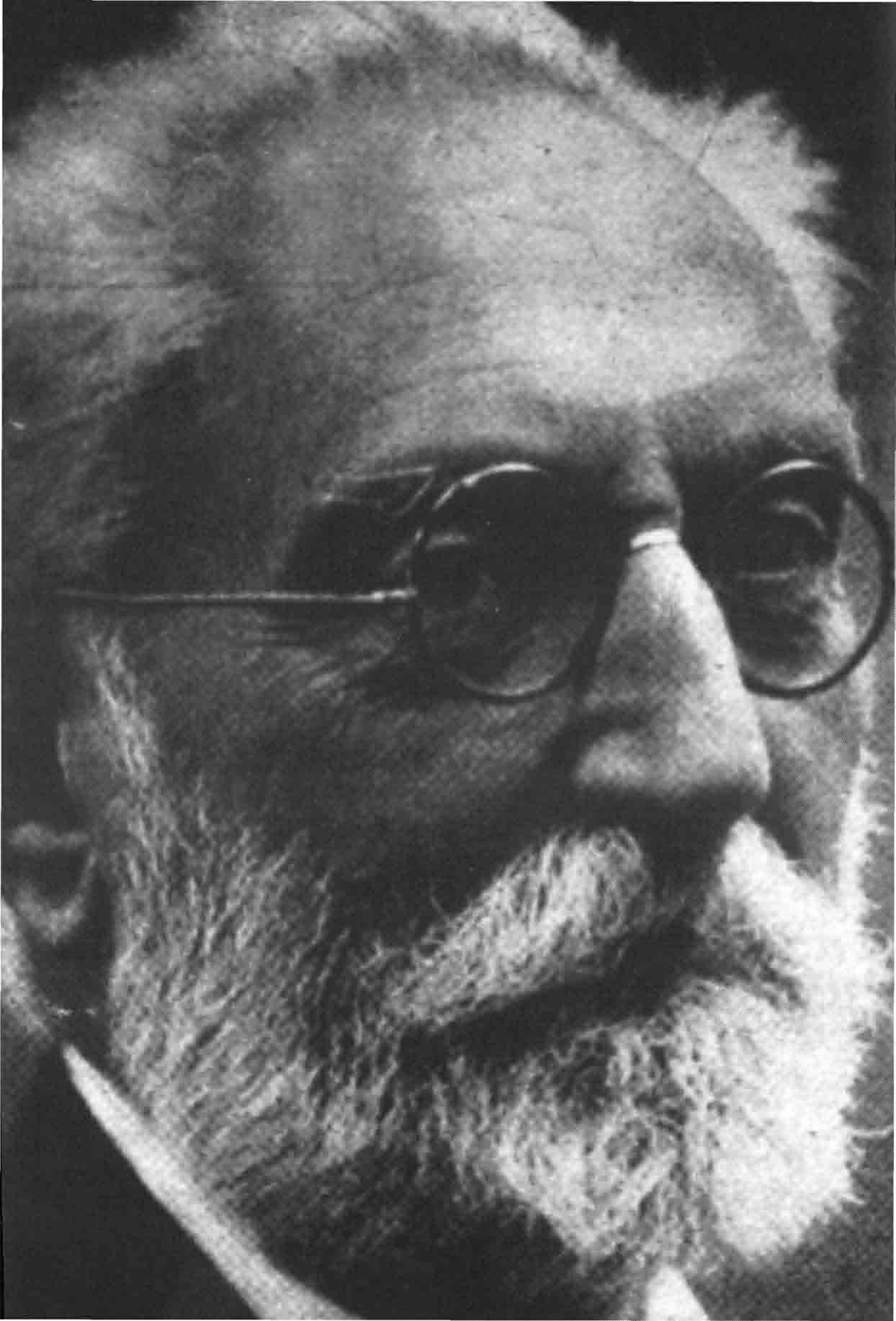
Omega

Cuando la muerte acuda finalmente a mi ruego y sus avisos me hayan habilitado para el viaje solitario, yo invocaré un ser primaveral, con el fin de solicitar la asistencia de la armonía de origen supremo, y un solaz infinito reposará mi semblante.

Mis reliquias, ocultas en el seno de la oscuridad y animadas de una vida informe, responderán desde su destierro al magnetismo de una voz inquieta, proferida en un litoral desnudo.

El recuerdo elocuente, a semejanza de una luna exigua sobre la vista de un ave sonámbula, estorbará mi sueño impersonal hasta la hora de sumirse, con mi nombre, en el olvido solemne.

José Antonio Ramos Sucre



La agonía sonora

«Compré un cuadernillo de a real y en él comencé a desarrollar un *nuevo* sistema filosófico»; a la vizcaína empezaba las cosas. Lo cuenta en *Recuerdos de niñez y mocedad.* Y yo le creo. Este donquijotesco don Miguel de Unamuno al que cantó Antonio Machado y a quien Ortega y Gasset llamó «energúmeno español», que en el fondo es lo mismo, no podía iniciarse en filosofía como no fuera inventándola. O mejor, inventándosela: inventándola para sí. Al fin de cuentas, concebir un sistema filosófico —mi sistema, el sistema que mejor me cuadre— es una tentación harto normal; para ceder a ella no es necesario haber nacido en España, ni siquiera en Bilbao. Nietzsche ya sintió que toda metafísica es una confesión, un monólogo, el simulacro de un orden universal hecho de íntimos prejuicios demasiado humanos; también debió pensar que, si esto es verdad, lo que más abunda en el mundo son filósofos. Lo que no abunda son Unamunos. Miguel de Unamuno, como Nietzsche, como Pascal, a quien aterraba la soledad de su razón en la callada noche del universo, como ese otro Unamuno danés, Kierkegaard, hermano agónico de Dostoievski, de León Bloy, padeció hasta la muerte la más terrible enfermedad del pensamiento, su más terrible maldición: la conciencia de su originalidad. Y eso es lo mismo que estar solo. Toda la obra de Unamuno lleva la marca de lo singular, toda su vida la lleva. Pero original o singular no en la acepción usual que se da a estas palabras —novedad a la moda, formalismo, extravagancia—, sino en la otra, en la unamuniana. Y así, lo que empezó de muchacho en aquel cuadernito de estudiante, cuando inventó la filosofía, lo hará de hombre, ya sin proponérselo y como por fatalidad, en sus ensayos «a lo que salgan» (escritos en una época en que el género y aun el nombre eran casi desconocidos en España), en *Del sentimiento trágico de la vida,* exposición de la filosofía existencial anterior a Heidegger y a Jaspers, muy anterior a Sartre o a Claudel, en sus desmesuradas y contradictorias conductas públicas, en sus novelas inclasificables y esqueléticas, con una de las cuales *(Niebla,* 1914) fundó además aquel género disparatado, el de la *nivola.* Pero no hay que confundir. La rareza de Unamuno no es léxica ni, aun en un sentido más amplio, es verbal. Lo meramente literario, ha escrito, es meramente despreciable. Que las palabras lo atormentaban, de eso no cabe la menor duda —basta evocar las múltiples acotaciones semánticas que interrumpen por todas partes una idea o un juicio—, pero justamente por eso tampoco cabe ninguna duda de que, quien así escribió, padecía la obsesión de buscar en las palabras el origen antiguo de las cosas. En su prólogo a *Contra esto y aquello* («desde el destierro fronterizo de Hendaya, hoy, 11 de noviembre de 1928»), él lo explica así, por el absurdo: «Cuando al publicar mi novela *Niebla* inventé la palabra aquella de nivola, se echaron sobre ella no pocos lectores a quienes la tal palabreja alentaba, en su pereza mental, a juzgar la novela como tal novela y nada menos que toda una novela, que es». Lo que vuelve de pronto las cosas a su sitio y resulta, en todo caso, una

originalidad al revés, su paradoja. «¿Resucitar el Quijote?», se preguntó alguna vez, «en cuanto a eso, yo creo haber resucitado el de Cervantes».

Hay, es cierto, otra originalidad en el sentido de extravagancia o más precisamente de excentricidad, de estar fuera de centro, a la que Unamuno no escapa y en la que los turistas de biografías suelen detenerse, embobados, así como se detienen en los mirasoles de Oscar Wilde, en las borracheras colosales de Dylan Thomas, en la delincuente homosexualidad de Jean Genet, o en la oreja izquierda de Van Gogh. Es natural, y hasta perdonable. La noción del espacio curvo resulta menos sobrenatural si uno consigue pensar en la melena versátil de Einstein o en sus zapatos de distinto par; la manzana de Newton, aunque nunca haya existido, es más visible y hasta menos mortal que la Ley de la Gravitación, que por otra parte ya no explica el universo. Miguel de Unamuno, el pensador más original del mundo hispánico y, a veces, uno de sus poetas más altos,[1] era, por fortuna, un caballero algo llamativo y estrafalario. No usaba corbata calumnió a don Juan Tenorio, dormía muchísimo, no dejaba hablar a nadie, decía, y lo decía en España (más tarde en la Argentina lo repitió Borges) que el *Quijote* es más legible en inglés que en español, hacía pajaritas de papel, podía defender simultáneamente la autonomía vasca y la hispanidad lingüística de Euskadi, estaba tan enamorado de una única mujer que su monogamia era casi contranatura, redactaba artículos religiosos titulados, por ejemplo, *Hinchar cocos.* Reveló un atributo espiritual español, la real gana, que es también un atributo argentino, y que según él no tenía su asiento en el alma sino, más bien, en los testículos *(cfr. La agonía del cristianismo,* VI). Si a todo esto se agrega su cara de buho, su flacura de asceta y el que, además de hablar griego, latín y otras cinco o seis lenguas, aprendiera danés sólo para leer a Kierkegaard, parece natural que llamara la atención, aun en la España de Valle-Inclán. Como muchos grandes espíritus, Unamuno, en efecto, era un poco caricatural. Energúmeno, arbitrario, excéntrico: éstas son las palabras que más se oyen a propósito de este español. Y está bien que así sea. Los defectos son algo así como la cortesía de los hombres superiores, una gentileza para con sus contemporáneos. Si Sócrates hubiera sido menos feo, lo habrían ejecutado mucho antes. Lo malo de ciertas caricaturas de Unamuno es que, en vez de perfeccionarnos su imagen, como debería ser, nos borran el adentro del hombre: su lacerado agonizar, su enfermedad milenaria.

La enfermedad de Unamuno, esto me importa ahora.

No hace mucho, para escándalo de algunos poetas de mi generación —quienes por lo visto están sanos— pronuncié esa palabra. Enfermedad. Casi todo el gran arte y la mejor literatura de nuestro tiempo son un oficio de enfermos. Sociales, mentales o patológicos, pero enfermos. El nombre de la enfermedad de Unamuno lo había pronunciado Sören Kierkegaard, en 1849, año en que Poe («the fever called ''living''») murió de esta misma peste. *Sygdomme til döden,* la enfermedad mortal. Veinticinco siglos antes, Sócrates, preparándose a beber su cicuta, dijo a sus discípulos que vivir significa

[1] *No todo lector, supongo, querrá compartir esta sosegada opinión. A mí me tranquiliza pensar en* Aldebarán, Salamanca, *«Tú me levantas...»,* En la basílica del señor Santiago..., *en los mejores sonetos del* Rosario, *en casi todo* El Cristo de Velázquez, Vendrá de noche, En un cementerio de lugar castellano, *en un buen montón de los casi mil ochocientos poemas del* Cancionero *póstumo y, entre ese montón, en dos sonetos, el que escribió al cumplir setenta y dos años y el que escribió tres días antes de morir.*

estar enfermo durante demasiado tiempo y les pidió que pagaran [illegible]mente un gallo a Asclepio, su curador. Unamuno dejó escrito: «Buscadme si me muero / en el yermo de la Historia, / que es enfermedad la vida / y muero viviendo enfermo». Y de ahí, no de su famosa vanidad, «el terrible ornitorrinco de su yo», como diría Ortega. Ornitorrinco que no debe confundirse, lo repito, con vanidad terrible. La vanidad se da en términos de salón, de inmediatez; la fiebre de quedar siquiera en la Historia, en términos de panteón. El autodiagnóstico del mal de Unamuno es así: «¿Orgullo querer dejar un nombre imborrable? ¿Orgullo? Ni eso es orgullo, sino terror a la nada. Tendremos que serlo todo, por ver en ello el único remedio para no reducirnos a la nada. Queremos salvar la memoria, siquiera sea nuestra memoria» *(Del sentimiento trágico de la vida,* III).[2] Serlo todo: nombre imborrable; salvar, aunque más no sea, nuestra memoria. Hay en la sinceridad de Unamuno un impudor chocante y casi blasfemo. Como sacarse los pantalones en un velorio. Y es precisamente eso: es quedar desnudo ante la muerte. No hay más que un problema filosófico realmente serio, pensaba Albert Camus: el suicidio. La única cuestión es si la vida merece o no ser vivida. Unamuno habría dicho que esta frase es un énfasis, una reflexión de papanatas, una idea francesa: la única cuestión es cómo no morirse nunca. Sed de eternidad, la llama en el segundo capítulo de *La agonía del cristianismo,* hambre de inmortalidad, en el resto de casi toda su obra. No quiero invalidar el pensamiento de Camus oponiéndolo al de Unamuno, ni ignoro que, en más de un lugar, estos dos hombres se juntan, lo que busco es reflejar de algún modo la seriedad que para este vasco tenían ciertas ideas, si es que, escribiendo sobre Unamuno, se puede hablar de ideas. Él las llamaría pasiones, arrebatos. Sólo así se puede entender de qué habla realmente cuando habla de dejar una obra perdurable. Perdurar, durar un poco más, es el único consuelo de la condición mortal, y, en boca de Unamuno, es una fórmula casi desesperada. Y hasta un acto de claudicación. Si la inmortalidad personal, la inmortalidad de mi cuerpo tal como es ahora, es imposible, entonces lo único humano que nos queda es la memoria de los otros. «El hombre nacido de mujer, corto de días y harto de sinsabores, que sale como la flor y es cortado, y huye como la sombra y no permanece...», el hombre existencial del *Libro de Job* que se revuelca en su estercolero y canta, necesita por lo menos tu memoria, lector, y mi memoria. Y por eso canta. Los artistas y los poetas hacen su obra por muchas razones. Unamuno escribe porque es mortal. Dicho con sus propias palabras, para derretir el espanto de la muerte. Uno de sus ensayos se llama *El secreto de la vida,* y el secreto es así: «... el secreto de la vida humana, el general, el secreto raíz del que todos los demás brotan, es el ansia de más vida, el furioso, el insaciable anhelo de ser

[2] *El párrafo termina así: «¿Y si salváramos nuestra memoria en Dios?» Dicho con otras palabras, que este Dios casi conjetural es una mera consecuencia o una consolación, un Dios creado para negar la muerte. No me asombra que Unamuno juzgara la* Crítica de la Razón práctica *como la obra más heroica de la filosofía, al revés de Schopenhauer, quien la vio como una abdicación. Basta leer* La oración del ateo *para sentir que el título encubre o exorciza un clamor íntimo. También, esta frase de una carta citada por Serrano Poncela* (El pensamiento de Unamuno, *México, 1953, p. 103): «... si no hay fin en la creación, todo esto es un verdadero absurdo». Unamuno hace a su Dios, irracionalmente, para poder sentir que el mundo es racional. Sólo al profesor Julián Marías* (Miguel de Unamuno, *Buenos Aires, 1951, p. 198) se le pudo ocurrir que la inmortalidad de Unamuno es «la vida perdurable tal como la afirma el catolicismo: garantizada por Dios, ejemplificada por la resurrección de Cristo»* [sic].

todo lo demás sin dejar de ser nosotros mismos, de adueñarnos del universo entero sin que el universo se adueñe de nosotros [...] el hombre quiere todas las tierras y todos los siglos, y vivir en todo el espacio y en el tiempo todo, en lo infinito y en la eternidad». Yo no sé si todo hombre siente así; lo que sé es que para escribir algo semejante *hay* que sentirlo. Después de esto, aferrarse a la ilusión del nombre imborrable, querer salvar por lo menos nuestra memoria, casi parece un acto de humildad. La cuestión, ahora, ya no es no morirse, sino morírseles a los otros. Vivir es obrar, hacer una obra. Imitar a Dios. Satánica arrogancia con que el hombre unamuniano encara los temibles versículos del Eclesiastés y sustituye el *vanitas vanitatum et omnia vanitas* por el *plenitud de plenitudes:* ahí está la venganza del artista contra la muerte, el triunfo de la creación humana sobre la destrucción divina. Esta larga muerte propia, esta agonía sonora, hecha novela, drama, ensayo o poema, será, para ciertos hombres, la salud de la enfermedad de la vida.

Miguel de Unamuno fue, como todo creador auténtico y antes que nada, un restaurador. La contradicción es aparente. Parafraseando, o más bien atribuyendo a su obra lo que el don Fulgencio de *Amor y pedagogía* afirmaba de la ciencia, pienso que la única propuesta de Unamuno en el ámbito de la creación estética era reorganizar el mundo para devolvérselo en orden, o en un nuevo orden, a la divinidad: re-crearlo. En tiempo de surrealistas, futuristas, ultraístas, la literatura de este hombre resulta escandalosa. No sólo por su forma, amiga de las simetrías y el orden clásicos, sino por su intención. «Los grandes poetas», escribe en su *Epistolario,* «han meditado mucho, de un modo u otro, en el misterio de la vida y de la existencia, del principio o del fin de las cosas»; y, en *Del sentimiento trágico de la vida:* «La filosofía se acuesta más a la poesía que no a la ciencia». En pleno siglo veinte su poética tiene algo de bárbaro. Rastrear sus antecedentes en la Grecia anterior a Sócrates no es alejarse demasiado, se trata de «traducir la Naturaleza en espíritu» y volver a dar con el nombre absoluto de las cosas.

Hay que imaginar a España, aquella España salida de la revolución del 68, las guerras civiles y la República de 1873, del bombardeo carlista a Bilbao («que marca el fin de mi edad antigua y el comienzo de mi edad media»), la España monárquica y anárquica, católica y anticlerical, que entra en el siglo veinte a contrapelo del mundo. Y ahora hay que imaginar a Unamuno, con sus lenguas muertas y sus poetas ingleses, con su Kierkegaard y su Carducci, con su Dios y sus etimologías a lo San Isidoro, con su angustia y sus pajaritas de papel. Nadie como este vasco fue tanto español junto, nadie como él estuvo tan solo en su tierra. «Buscan encasillarme y meterme en uno de los cuadriculados en que colocan a los espíritus, diciendo de mí: es luterano, es calvinista, es ateo, es racionalista, es místico o cualquier otro de esos motes, cuyo sentido claro desconocen, pero que les dispensa de pensar más. Y yo no quiero dejarme encasillar, porque yo, Miguel de Unamuno, como cualquier otro hombre que aspire a la conciencia plena, soy especie única» *(Mi religión).* Y en algún otro lugar, que no recuerdo, se declara hereje, hereje hasta dentro de la herejía, y dice más o menos: «Todo menos un dogma. ¿Y partido? Ah, no: partido nunca. Siempre entero». Ortega y Gasset, queriendo compararlo con algo, dictaminó: «ornitorrinco», y tenía razón. No se parecía a nada. Pero el mismo Ortega cuando lo describe con aquella alegoría del muchachón

de pueblo que, a medianoche, en los bailes castizos, sacude un trancazo al candil, se equivoca adrede: contamina a Unamuno con la oscuridad, con los palos que se dan a ciegas. Y Miguel de Unamuno, filósofo o poeta, novelista o dramaturgo, andaba luciendo por España, alumbrando a España; su inteligencia («esa cosa terrible, la inteligencia») era de una imperdonable luminosidad. España, al apagársele Unamuno, anocheció de golpe. Spinoza, Descartes, Kant, Nietzsche, Schopenhauer, Schelling, Chestov, Avenarius, von Hartmann, Spencer, irrumpieron en España (o España irrumpió en ellos) a través de la palabra de este hombre. Ibsen, Carducci, Leopardi, Carlyle, Tennyson, poetas escandinavos, alemanes, hispanoamericanos (Silva, Darío, Guillén) todo el que se puso a tiro de aquella avidez espiritual dejó algo allí. En 1894, antes que cualquier argentino, mucho antes que Lugones canonizara entre nosotros el *Martín Fierro,* Unamuno ya lo había exaltado ante el entero orbe hispánico. Ignoro si alguien ha hecho la suma de sus lecturas; calculadas a ojo, el número es imponente. Unamuno no era, sin embargo, un erudito o un engarzador de citas: era algo así como un saqueador de almas. Machado escribió que las cosas más originales son las que todo el mundo sabe, sin saber que las sabe; Unamuno decía: «Machado y yo tenemos, a falta de otros, un mérito excelso: el saber repetir. Pero repetir de modo que parezca ser la primera vez» *(Manuel Machado y yo).* El pensamiento ajeno entraba en él y salía de allí sufriendo; las ideas no le importaban, le importaba esa transfiguración que se opera al reencarnarlas desde el propio yo. Las ideas, escribió en alguna parte, si no son más que ideas, conducen al cretinismo. Pascal y Kierkegaard, a quienes Unamuno debe tanto, vistos a través de él, ya no parecen Pascal y Kierkegaard: parecen Unamuno. Su cristianismo salvaje, su hambre caníbal de Dios, tampoco son evangélicos o bíblicos. Ya son únicamente suyos. El Sermón del Monte, aquello de que si te pegan en una mejilla has de poner la otra, él lo entendía (creo) con este agregado: a la miseria. Has de poner la otra a la miseria, la del que te pega. Otro cristiano feroz, León Bloy, ya había entendido más o menos lo mismo. En cuanto a Dios, sentía, como Pascal, que para asomarse a ese abismo hay que abandonar la razón, perderla. «Il faut s'abêtir», decía Pascal. Volverse bestia.

Hay que imaginar a España, la España de Alfonso XIII, de don Jaime, de Ortega y la metafísica germánica que Unamuno ya había inventado en nuestro idioma antes que Heidegger y Jaspers, la España de Primo de Rivera, de la desesperada y caótica República y de la monstruosa y última guerra civil, la España falangista de Millán Astray. Hay que imaginar otra vez, ahora, a este viejo sin especie que en Salamanca, su claustro tapiado al mundo, parecía buscar en las palabras lo mismo que Parménides dos mil quinientos años antes. Vivía tan hacia adentro y en silencio que, en público, no podía callarse. De Primo de Rivera dijo, textualmente: «Un vestido de militar, un putañero, un borracho»; del príncipe de Asturias y don Jaime le bastaba con que uno fuera hemofílico y el otro sordomudo. A Ortega y Gasset, que fue su discípulo pero a quien él mismo, con soberbia humildad, llamaba maestro, lo diluyó de pronto, acaso sin proponérselo, entre «los papanatas que están bajo el influjo de lo europeo». De José María Pemán, un día que quisieron presentárselo en la calle, dijo: «¡No! Quiero morirme sin conocerlo»; del idioma vasco, que era un relincho. Todos los países tienen una flor nativa emblemática; la flor nacional de España, para Unamuno, era la ramplonería. Y al joven Miguel Ángel Asturias de 1924, le contestó: «La República, sí, no hay elección

posible». Hay que imaginarlo bien, para entender lo que pasó después. Injusto, arbitrario, generoso, egoísta, creyente hasta el misticismo, casi ateo, genial y grande hasta cuando envidiaba, Unamuno da la razón a Raskolnikov: hay dos medidas. Una, para los hombres ordinarios. Y la otra medida.

Jean-Paul Sartre ha escrito que se muere a destiempo; demasiado pronto o demasiado tarde. Cuando estalló la Guerra Civil, Unamuno, ya septuagenario, aprobó inexplicablemente la rebelión militar de Franco. Le bastó no morirse en ese momento para demostrar que, en efecto, hay dos medidas de hombres y que, algunos, mueren en su hora exacta. El 12 de octubre de 1936, el Día de la Raza, en el paraninfo de la Universidad de Salamanca, el general Millán Astray se atrevió, en su presencia, a vivar la muerte. Unamuno no lo trató de contrahecho y mutilado, porque Cervantes también era manco: lo trató de imbécil y de criminal, vaticinó el triunfo del fascismo y profetizó la infamia de esa victoria. Después se fue a su casa y se acostó a morir. Pero esto hay que contarlo bien, diciendo toda la verdad.

Unamuno estaba solo y tenía miedo. En el último año de su vida este anciano medio loco, comido por la culpa y acechado por la muerte, conoció por fin el miedo. Hay ciertos hombres muy grandes que, sin que nadie lo sepa, son la cifra de un pueblo entero. Unamuno fue el espejo de España. Y el miedo de un español debe de ser una cosa enorme. Todo empezó con el triunfo de la República «por la que he hecho», decía sin notar la enfática injusticia, «más que ningún otro en España». La República que lo había llevado al rectorado de la Universidad de Fray Luis y lo hizo concejal del pueblo de Salamanca. La clara República que, para Unamuno, significaba el triunfo de la cultura y la civilización, la apoteosis de la libertad de credos e ideologías. Sólo que la República era humana y española, y podía ser atroz. En diciembre de 1933 este concejal republicano había escrito: «Nos llegan tiempos de prueba y confusión. Los cabecillas políticos no llegan a desentrañar de los actos del pueblo —unas elecciones, por ejemplo— su estado de ánimo» *(Cartas al amigo,* V); en abril de 1934: «¿Es que no ve que hoy, en esta Patria nuestra, apenas hay quien quiera hacer un examen de conciencia? ¿Es que no ve que todas esas convicciones y esos fervores disciplinarios no son más que mentiras y teatro?» *(Cartas al amigo,* XI); y ese mismo año: «Un vendaval de locura —peor: de estupidez— llegado de Europa está asolando a esta pobre España» *(Reflexiones actuales).* Unamuno ve extenderse el símbolo de la esvástica «emblema racista y del más bárbaro e inculto racismo, del racismo xenófobo y antisemítico [...] emblema zoológico, no antropológico. Animal y no humano», y, sobre todo oye que en nombre de la revolución «se ha arrasado o incendiado alguna vieja iglesia aldeana». Quién sabe, se pregunta, si no volverán las matanzas de frailes. En agosto de 1935, sin aclarar ya de quién habla, alude a «uno de esos discursos políticos, sociológicos, a las masas, a las turbas despersonalizadas» que a lo peor «provoca lo que se llama un levantamiento —suele ser un hundimiento— seguido de un crimen colectivo» *(Algo y algos);* por fin, en mayo de 1936, confiesa su íntimo conflicto espiritual: «A la vista [...] de estallidos populares de locura comunal que recuerdan ciertas epidémicas enfermedades de la Edad Media, vuelve uno la atención al pavoroso problema entre la conciencia colectiva y la individual» *(Schura Waldajewa);* días más tarde, el 19 de mayo, habla de muertos y de matadores, y de la censura republicana, «uno de los más claros

síntomas de la estupidez de los que mandan». ¿Qué estaba pasando en su Jerusalén terrestre? Escribe: «Hay días y lugares, horas y sitios en que el ambiente de la calle es de una insolencia salvaje». Es la locura comunal, son los síntomas de la enfermedad colectiva que amenaza la cultura y el espíritu cristiano; y el responsable del caos es el gobierno de Madrid. Unamuno empezaba a ser sólo el espejo del miedo de sus peores enemigos. Franco y sus generales también hablan de salvar el mundo occidental, el cristianismo, y hasta de salvar la República. Un año y medio atrás, a propósito de un incendio, en una de esas páginas de perfecta hermosura que a veces le salían como a pesar de él mismo, Unamuno, de pronto, había profetizado: «¿La crisis? La recordaré mejor cuando pueda recordar el esqueleto del gobierno. Y en cuanto al régimen... ¡Qué resplandores de incendios venideros!» *(Un incendio en la noche);* en junio de 1936 como iluminado por la inminencia de esa visión escribe: «Aquí, en España, se exacerba el culto de la matanza sin otra ideología...» Unos días después, estalló la rebelión militar. En julio se le pidió que formara parte del nuevo Ayuntamiento que, en nombre de la República, reemplazaría en Salamanca al Ayuntamiento de la República. Unamuno aceptó. España empezaba a ser una parva de muertos y Primo de Rivera, liberado o huido de la cárcel, se unía a la rebelión. Unamuno, desde el Ayuntamiento, dijo que él estaba allí en nombre del pueblo y sirviendo a España, por la República. Dijo que en la República ya no se respetaban las ideas ni se oponían unas a otras, dijo que España era un estallido de malas pasiones y que era necesario salvar la civilización occidental en peligro. Habló de la estatua de Fray Luis, ante la que pasaba todos los días al ir a la Casa Rectoral, y de su mano de mármol, tendida en signo de paz y calma. Dijo: «Bien de manifiesto está mi posición de los últimos tiempos, sobre que los pueblos están regidos por los peores, como si buscaran a los licenciados de presidio para mandar». Tal vez, al aludir a los licenciados de presidio, imaginó a Primo de Rivera, pero el hecho es que las palabras «regidos por los peores» caían sobre el gobierno republicano de Azaña. Y hablaba, sin poder callarse, en la misma casa donde cinco años antes se había proclamado la República; donde, al regreso de su destierro, impuesto por Primo de Rivera, los estudiantes y los obreros de Salamanca lo habían alzado como a una estatua viva y le entregaron la Universidad y la ciudad de Fray Luis. Después de este discurso, hombres que lo admiraban, lo tratan de traidor, de sirviente del fascismo y de hipócrita. Los más benévolos, de viejo reblandecido. Unamuno, ante un periodista norteamericano, declara que el gobierno de Madrid se ha vuelto loco, literalmente lunático, y pide al presidente Azaña que se suicide. Todavía lo hace en nombre de la cultura, del espíritu y de la libertad, pero ya es difícil creerle. La brutalidad militar, los fusilamientos, el horror, no tienen ideología. El horror republicano, tampoco; pero del lado de Franco ya vuelan los aviones de Hitler: «Yo no estoy a la derecha ni a la izquierda», dice Unamuno. «Yo no he cambiado; es el régimen de Madrid el que ha cambiado». Y agrega, como un fulgor: «Cuanto todo esto pase estoy seguro de que yo, como siempre, me enfrentaré con los vencedores». Es cierto, pero sólo él sabe que es cierto. Los vascos, en Bilbao, arrancan las placas de la calle que lleva su nombre. El gobierno de Madrid lo destituye de todos sus cargos honoríficos. Ese decreto, hay que reconocerlo, está redactado con grandeza y, acaso, con dolor auténtico: al menos, mejor pensado que ciertos despropósitos de Unamuno. Me costaría mucho escribir lo que sigue si no supiera cómo termina: el 1.° de septiembre, el general franquista Ca-

banellas, presidente de la Junta de Burgos, firma el nuevo decreto que, en el nombre de Dios, devuelve al viejo Unamuno su rectorado de por vida y sus honores.

El 12 de octubre de 1936, Día de la Raza, ya no hay bandera de la República en Salamanca, ya casi no hay República en España, ya apenas hay España.

En el paraninfo de la Universidad, en el estrado de honor, están la esposa de Franco, el obispo de Salamanca y, entre eclesiásticos y catedráticos, el general Millán Astray, fundador de la Legión Extranjera y mutilado de la guerra del Magreb. También su escolta armada. Y solo y callado en su alta silla de rector, don Miguel de Unamuno. Demasiado callado desde hacía algún tiempo, demasiado mentiroso y cómplice en sus medios silencios que todavía hablaban, incoherentemente, como si chocheara, del resentimiento español, de salvajadas, de la necesidad de salvar militarmente el mundo cristiano y occidental. Lo imagino chiquito y perdido, como la mula aquella que dijo Borges en su libro sobre Carriego. «No voy a hablar en este acto», ha dicho el día anterior. «Me conozco cuando se me desata la lengua». Tenía miedo, es cierto; pero no cualquier miedo. Un miedo del tamaño de España. Miedo a ser culpable de los sangrientos errores de la República, que había ayudado a fundar; miedo a ser cómplice del salvajismo que ahora la arrasaba y que él quiso confundir con ideal cristiano, con libertad de ideas, con salvación de la herencia cultural grecolatina. Esa mañana le había pedido al vicerrector que ocupara, por él, la presidencia en el oficio religioso. Era cristiano, se sabe, pero también era Unamuno. «Hace cincuenta años que no me confieso», supo decir. En el paraninfo, para que su soledad resultara perfecta, tenía cerca a José María Pemán. Y, por si todo esto fuera poco, Unamuno andaba con catarro. Lo imagino, como dije, chiquito y perdido, pero también lo empiezo a imaginar malhumorado. Entonces comenzó el acto.[3] Habló un historiador, habló un padre dominico, habló por fin el catedrático de Literatura Maldonado de Guevara. Exaltó al «Caudillo de España», expuso la necesidad de exterminar a la anti-España, aludió a las nociones morales del Bien y del Mal, denostó a vascos y catalanes. Cuando finalmente se calló, el paraninfo estalló de animalidad contenida. Se oyó el primer «Viva la Muerte». El general Millán Astray inició el rito de la falange: «¡España!», y todo el público, con dócil brutalidad, coreó: «¡Una!» Y así hasta el final: «¡España! ¡Grande! ¡España! ¡Libre!» El anciano don Miguel no intervino. Callado y lejano como piedra, hacía garabatos en un papel. Le correspondía hablar a José María Pemán, y habló. Echando «más leña al fuego del delirio homicida» del paraninfo, escribe Luciano González Egido, habló «en el sentido de su poema *El ángel y la bestia,* en que el ángel era la España iluminada de la tradición católica, y la bestia, naturalmente, la anti-España liberal y democrática». La disertación académica de Pemán terminó de este modo: «Muchachos de España: ¡Hagamos cada uno en cada pecho un Alcázar de Toledo!» No hace falta describir qué sucedió; por otra parte soy incapaz de describir algo que ni siquiera imagino. Me acuerdo, mejor, de una frase de Manuel Machado: «El pueblo es una cosa respetable. El vulgo es una

[3] *Sigo el orden que propone Luciano González Egido* (Agonizar en Salamanca, *Madrid, 1986), quien a su vez sigue a Díaz Salcedo* (Vida de don Miguel, *Salamanca, 1964) y cita los diarios del día posterior a ese acto académico. He cotejado los textos con el testimonio de Pedro Gringoire y con un artículo de Gregorio Selzer* (Venceréis pero no convenceréis), *publicado, hacia el año setenta, en la revista argentina* Raíces. *Hago constar, de paso, que el giro «acto académico» es impropio.*

cosa detestable. El público es una cosa lamentable». Y, ante lo detestable y lo lamentable, se puso de pie Unamuno.

Se sabe que su voz no era profunda; también se sabe que el azar o Dios, cuando por fin condescienden a mezclarse en los días del hombre, no descuidan ciertos detalles. Unamuno, esa mañana, habló con la voz agravada por el catarro, la indignación moral y el coraje de su espanto. Otros ya han fijado este minuto; Pedro Gringoire lo recuerda así: «Fue más de lo que podía aguantar. Y, ante la expectativa general, con voz firme y llena, empezó a hablar. No parecían pesar sobre él los años. Erectos los hombros, era como un gigante. Su acento era pausado y tranquilo, pero se percibía en él como el lejano retumbar de un trueno. Nunca don Miguel, que tuvo tan grandes momentos en su vida, había estado tan majestuoso, tan magnífico, tan enorme». González Egido describe, durante cinco torrenciales páginas, ese monumental ponerse de pie y romper a hablar. Yo me limito a copiar lo que dijo:

Todos vosotros estáis esperando mis palabras. Todos vosotros me conocéis y sabéis que soy incapaz de guardar silencio. Hay ocasiones en que quedarse callado equivale a mentir, porque el silencio puede ser interpretado como aquiescencia. Se ha hablado aquí de guerra internacional en defensa de la civilización cristiana; yo mismo lo he hecho otras veces. Pero no, la nuestra es sólo una guerra incivil. Nací arrullado por una guerra civil, y sé lo que digo. Vencer no es convencer, y hay que convencer, sobre todo. Y no puede convencer el odio que no deja lugar para la compasión; el odio a la inteligencia, que es crítica y diferenciadora, inquisitiva, mas no de inquisición. Voy a comentar el discurso —de alguna manera hay que llamarlo— del profesor Maldonado. Pasemos por alto la afrenta personal que supone su repentina explosión contra vascos y catalanes, llamándoles la anti-España. Pues bien, con la misma razón pueden ellos decir otro tanto. Y aquí está el señor obispo que, quiéralo o no, es un catalán nacido en Barcelona, para enseñaros la doctrina cristiana que no queréis conocer. Y yo, que como todos sabéis nací en Bilbao, soy vasco, y llevo toda mi vida enseñándoos la lengua española, que no conocéis...

El general Millán Astray, que ha preguntado varias veces en voz alta «¿Puedo hablar? ¿Puedo hablar?», da un golpe sobre la mesa queriendo interrumpir al viejo de la lengua ya desanudada hasta la muerte; grita algo sobre el país vasco y Cataluña «cánceres en el cuerpo de la Nación» y agrega que «el fascismo es la salud de España y que sabrá extirpar esos cánceres procediendo en carne viva, sin asomos de falsos sentimentalismos». Vuelve a oírse el grito del Tercio «¡Viva la Muerte!» y el canto ritual de la Falange; y por encima de todo esto, la tremenda voz de Unamuno, que ya no puede interrumpir nadie, que sigue articulando su última lección sobre ese fondo de consignas que vivan la cosa que más aborreció y temió en este mundo.

Acabo de oír un grito necrofílico y sin sentido: *Viva la muerte*. Y yo, que me he pasado la vida creando paradojas que han despertado iras incomprensibles, os debo decir, en calidad de autoridad experta, que esa grosera paradoja me resulta repelente. El general Millán Astray es un hombre desarbolado. Lo digo sin pizca de malicia. Es un inválido de guerra. También lo era Cervantes. Desgraciadamente en estos momentos hay demasiados desarbolados en España. Y pronto habrá más, si Dios no viene en nuestra ayuda. Me apena pensar que el general Millán Astray pudiera dictar el modelo psicológico de las masas. Un desarbolado que carece de la grandeza espiritual de un Cervantes es capaz de buscar un siniestro alivio ocasionando mutilaciones en su derredor.

Millán Astray vuelve a gritar: «Viva la Muerte», «Muera la inteligencia» y «Mueran los intelectuales». Unamuno, desde toda la altura de su palabra, le responde atronadoramente que están en el templo de la inteligencia y que ese recinto es sagrado. Desde

el mismo estrado presidencial, algún catedrático intenta sacarse a sí mismo de la cuestión corrigiendo el grito de Millán Astray o mitigando su alcance. «Abajo los malos intelectuales», se oye, y también: «Traidores».

Éste es el templo de la inteligencia y yo soy su sumo sacerdote. Vosotros estáis profanando este sagrado recinto. Vosotros venceréis, pues disponéis de fuerza bruta más que suficiente. Pero no convenceréis. Porque para convencer necesitáis persuadir, y para persuadir necesitaríais aquello de que precisamente carecéis: la razón y el derecho en la lucha. Considero que es inútil exhortaros a pensar en España. Yo lo he hecho ya.

Miguel de Unamuno nació en Bilbao el 29 de septiembre de 1864; despojado por última vez de títulos y honores, preso en su casa de Salamanca, se les murió a los otros el 31 de diciembre de 1936. En algún momento entre esas dos fechas, escribió: «Los que sí me quieren, los que se me pegan y no me sueltan son los chiquillos... desafío a cualquiera a quién sabe hacer mejor pajaritas, de las que vuelan y de las que no vuelan; mesas, barcos, bonetes, gorros, fuelles, globos, todos de papel; a quién mejor coloca la mosca en la pajarita, a quién hace mejor un muñeco que baile...»

Abelardo Castillo

Mario Quintana: trayectoria de una voz

Perfil de Mario Quintana

Mario Quintana nació el 30 de julio de 1906 en la ciudad de Alegrete, Rio Grande do Sul. Siendo aún muy pequeño aprendió a leer, conforme él mismo cuenta, en las páginas de *Correio do Povo* y fueron sus padres quienes a los seis años le enseñaron las primeras letras en francés. En 1915 ingresó en la escuela primaria y cuatro años después se trasladó a Porto Alegre, capital del Estado, donde se matriculó en el Colegio Militar en condición de internado. Por entonces empezó a escribir. En 1924 dejó el Colegio Militar y retornó a Alegrete. En 1926 volvemos a encontrarlo en Porto Alegre donde se desempeña como empleado de la *Livraria do Globo,* que es, a la vez, una de las más importantes casas editoriales del Brasil. Cinco años después ingresó a la redacción de *O Estado de Rio Grande do Sul* y en 1930 publicó algunos de sus primeros poemas en la *Revista do Globo.*

Su actividad como traductor es intensa y paralela a su propia producción literaria. En 1934 apareció su versión de *Palabras y sangre,* de Papini. En 1936 empezó a traducir para la *Editorial do Globo:* Maupassant, Proust, Charles Morgan, Voltaire, Virginia Woolf. La calidad de sus versiones lo ubicó muy pronto entre los principales difusores de la cultura europea en el Brasil. En 1953 ingresó en el diario *Correio do Povo.*

El orden de aparición de sus libros es el siguiente: *A Rua dos Cataventos* (Calle de las veletas), 1940; *Canções* (Canciones), 1946; *Sapato Florido* (Zapato florido), 1947; *Espelho Mágico* (Espejo mágico), 1948; *O Aprendiz de Feiticeiro* (El aprendiz de brujo), 1950; en 1962 aparece un primer volumen que reúne su producción poética. En 1966 publicó un segundo tomo antológico, con selección de Rubén Braga y Paulo Mendes Campos. En los años siguientes, Mario Quintana obtuvo varias distinciones públicas estatales, entre las que sobresale la que en 1947 le confirió el gobierno de Rio Grande do Sul: la medalla Simões Lopes Netto. Un año antes dio a publicidad su *Caderno H* (Cuaderno H) y en 1975 un poema infantil *Pé de Pilão. Apontamentos de História Sobrenatural* (Apuntes de historia sobrenatural) es de 1976 y *A vaca e o Hipogrifo* (La vaca y el hipogrifo) de 1977.

El yo y su doble

El primer libro de Mario Quintana, integrado por treinta y cinco sonetos, apareció en 1940. Demasiado tarde, en principio, para una concepción formal de la poesía que parece desconocer las inquietudes modernistas de la literatura brasileña, ya bastante afianzadas en ese momento. Sin embargo, lo interesante de esta *Calle de las veletas* son los vientos contradictorios que por ella corren y que impiden identificarla, lisa y llanamente, con las muchas obras anacrónicas que por entonces circulaban en busca de lectores.

De hecho, son esos vientos, por un lado, los de un objetivismo a ultranza, los de una fascinación tal por el paisaje que en su extasiada contemplación se desvanece el deseo de comunicar las propias emociones:

Escribo frente a la ventana abierta.
Tiene mi lápiz color de venecianas:
¡Verde!... ¡Y qué leves, lindas filigranas
Dibuja el sol en la página desierta!
[...]
¡Juegos de luz bailando en el follaje!
De lo que iba a escribir hasta me olvido...
¿A qué pensar? También yo soy del paisaje...

(Soneto I)*

Por otro lado, esta conciencia que se deja disolver complacida en su mística fusión con la naturaleza, se niega a homologarse a la multitud que colma las calles de la ciudad, así como a identificarse con los conflictos políticos: «nada entiendo de la cuestión social. / Formo parte de ella, simplemente... / Sólo entiendo mi propio mal, / Que no es el de toda la gente».

La advertencia, pues, es clara. En la medida en que su dolor no se parece al de nadie, reivindicándolo se distingue de todos; reivindicación en la que se empeña para no ser confundido con otros hombres y a la que no vacila en renunciar para consubstanciarse con el paisaje.

Pero la comprensión del «propio mal» no llegará nunca a plasmarse abiertamente. El poeta no confesará la causa de su pena aun cuando deje presumir que está hecha de amores truncos en los versos que dedica a Antonio Nobre, e imprecisas nostalgias y traumas infantiles, como sugiere en el soneto XXVI.

Eludiendo la comunicación de su pesar, Quintana también nos priva, en este primer libro, del presunto papel preferencial que, en cuanto lectores, podría cabernos como destinatarios del mismo. El interlocutor directo de sus versos es un cierto *daimon* interior al que llama «Mi ángel de la Guarda». A él están dirigidos sus ensueños, elucubraciones y anhelos que tienen parangón, únicamente con los de los muertos, los niños y los dementes. De estos seres que comparten, por vía de la inocencia, el misterio o el delirio, la comunicación sin fisuras con el mundo, el escritor se hace eco dando forma a una propuesta temática cuyas raíces más distantes se hunden en el suelo del ro-

* *Las versiones incluidas en este estudio fueron realizadas por el autor del mismo.*

manticismo. Los sentimientos que entonces nos propone exaltan un orden vivencial donde quedan abolidas las fronteras entre la imaginación y el sentido común; orden de asombros constantes, mágicos perfiles y radiantes presencias incontaminadas por el hábito, la indiferencia o el olvido.

¡Entre los Locos, los Muertos y los Niños,
Bailo y canto en una eterna danza
Nuestros comunes deseos y esperanzas!

(Soneto V)

El propósito de esta actitud es rehuir el análisis de una interioridad devastada por el dolor. Recuerda Fausto Cunha[1] que ya Sergio Milliet había señalado la tendencia a la evasión onírica en los sonetos de *La calle de las veletas;* evasión que se cumple —según puede verse en el poema XXVI— como repudio del recuerdo del mal padecido y como reconstrucción del yo a partir de «las ruinas» a que ha quedado reducido. El escritor, en consecuencia, se recrea. «Soy mi propio Frankenstein» nos dirá Quintana, y añadirá: «el bello monstruo ingenuo y sin memoria». Sin embargo, la perfección de esta «creación» no es tal que impida la irrupción circunstancial de viejas quejas y antiguos temblores. Vale decir que si la Naturaleza es el eje de una fuerte pasión contemplativa, su contracara constante será el sufrimiento silenciado, de modo tal que si nunca nos confiesa cuál es el mal que lo daña, nos dice en cambio siempre que es víctima de un mal. Se trata, en este segundo caso, de un señalamiento rápido, evasivo; vagos indicios, en suma, que actúan como detonantes inesperados, como cuando nos dice, de súbito, en una poema, que su «corazón dolorido / siempre está pensando en otra cosa». Así gana cuerpo, en *La calle de las veletas,* el establecimiento de una tensión de fondo, constante, áspera, entre la realidad deseada y la padecida, que distingue inequívocamente las mejores composiciones del libro, confiriéndoles una actualidad argumental que contrasta con la relativa inactualidad de las estructuras formales. Y digo relativa inactualidad porque aun cuando sea éste un libro integrado por sonetos rimados, la metrificación y las acentuaciones escapan frecuentemente a los moldes tradicionales con los que a veces se los ha querido identificar sin salvedades. En un reportaje realizado por Evelyn Berg, Quintana afirma: «Siempre traté de hacer sonetos que aunque rimados clásicamente no parecieran sonetos sino que fueran poemas»,[2] por lo tanto obras de arte, esencialmente verosímiles para la sensibilidad contemporánea. Por la penetración psicológica, el perpetuo desdoblamiento del yo, la ausencia intelectual y la vitalidad cotidiana de casi todas sus imágenes, estos sonetos pueden inscribirse sin esfuerzo en la línea lírica del modernismo; ciertamente, no como una de sus expresiones de vanguardia pero sí como un diáfano ejemplo de la radicalidad con que el ideario de la «Semana del 22» conquistó las cabezas más despejadas del Brasil.

Publicado seis años más tarde, en 1946, *Canciones* retoma, sustancialmente considerado, el dualismo irresuelto de *La calle de las veletas.* El conflicto entre un yo que rehu-

[1] *«Estado crítico» por Fausto Cunha, incluido en* Suplemento Literário do Minas Gerais; *Belo Horizonte, Minas Gerais, 19 de abril de 1975.*

[2] *«Um encontro con Mário Quintana», por Evelyn Berg; incluido en el* Suplemento Literário do Minas Gerais; *Belo Horizonte, Minas Gerais, 19 de abril de 1975.*

ye la indagación de su interioridad y una conciencia lírica que despliega su vocación celebratoria del mundo objetivo, vuelve, pues, a plantearse aquí, si bien en una proporción tan desequilibrada que se tiene la impresión de que «el bello monstruo ingenuo y sin memoria» ha triunfado irremediablemente sobre el hombre que «está siempre pensando en otra cosa».

De hecho, y en primera instancia, estas *Canciones* conforman un cuadro de variadas experiencias de las que el poeta sabe extraer su sentido afectivo pleno. Para lograr lo que se propone, Quintana abandona en ellas las modalidades rítmicas del libro inicial y la rima clásica cede a una más flexible, adecuada a su predilección presente por el verso blanco.

Hay en las *Canciones* un cierto *sencillismo,* como el que puede leerse en el argentino Baldomero Fernández Moreno. Elogia la primavera, el «silencio puro»; subraya la tristeza de la muerte, la ternura ofertada al «pobre» poeta; coteja el bien y el mal; describe la melancolía del otoño, los sueños celestes de la adolescencia. Hasta que, repentinamente, esta atmósfera *naïve* estalla en la *Canción del desencuentro en la terraza* donde un encrespado cuadro surrealista desintegra la transparencia semántica, vigente hasta ese momento, para dar paso al retrato de una realidad compleja, alucinante, cargada de conflictos que el poeta no intenta resolver sino retratar.

Estabas entre algas ahogada...
La boca dolorosa, ojos perdidos...

¡Reías como loca en la terraza!
¡Perdón! Era yo quien entre algas reía...

Era yo quien reía entre las algas verdes
Esa risa que hay en los desamados.

¡Mentira! Yo leía los extras del menú
¡Mientras te deslizabas entre las nubes altas!

Puse en cada nube un coreto de música.
Mandé soltar papel picado por el cielo azul.

Y acostado sobre lajas desiertas,
Cubrí mi rostro con tu pañuelo de seda oscura.

El entrecruzamiento de la realidad externa con la interna se cumple a lo largo de todo el poema. El objetivo de Quintana, en esta composición, pareciera haber sido el de impedir el deslinde, más o menos simple, que entre una y otra pudo efectuarse hasta este momento en la lectura de sus textos. Fundidas las fronteras de ambas realidades, rápidamente se desdibuja en esta *Canción* el abanico de claros perfiles preponderantes en las piezas anteriores. Un horizonte híbrido desplaza al escenario de formas inequívocas tradicionalmente brindado por Quintana. La ironía implacable, un realismo por momentos descarnado, desvanecen en enigmáticas propuestas el trayecto lírico del poeta, quien ahora deja entrever, por detrás de la inocencia a la que nos tenía acostumbrados, una sorprendente densidad especulativa y dramática. Es innegable que este poema no es obra del «bello monstruo ingenuo y sin memoria». Lo ha escrito un ser traspasado por sus contradicciones, una sensibilidad incapaz de encontrar reposo, una voz que no desdeña la crueldad para expresarse y que no se empecina en trascender la ambigüedad del paisaje que nos muestra. Creo, por eso, que esta *Canción,* cuya importancia radica

en el valor anticipatorio que tiene con respecto al tono que habrá de preponderar en los libros siguientes de Quintana, especialmente en *El aprendiz de brujo* —no debe minimizarse por el hecho de que aparezca aislada en la obra en que está inscripta. Su singularidad, me parece, indicaría que la tónica preponderante en las *Canciones* ha sido el lirismo festivo al que ya hice referencia. Pero es también esa singularidad la que traduciría el fortalecimiento expresivo alcanzado por el hombre que «está siempre pensando en otra cosa», vale decir por el hombre de las «ruinas» interiores. La *Canción del desencuentro en la terraza* implica, en suma, la irrupción de un sustancioso cambio tonal y temático en la producción de Quintana, síntoma de sus indagaciones literarias ulteriores y plataforma inicial de una lírica de la ambigüedad que redefinirá de raíz el centro emisor del mensaje poético.

La prosecución de la lectura de *Canciones* confirma lo que dije: vuelven a ganar primacía las notas casi bucólicas, la emoción cristalina, las acentuaciones románticas. Hay dentro de esta línea principal del libro, una innegable apertura al medio social, buen poder de observación, un reconocimiento intenso y cordial del mundo y sus gentes. Este fervor, sin embargo, no sólo crece de espaldas a los silencios y tensiones del hombre que «está siempre pensando en otra cosa»; crece también de espaldas a una sensibilidad histórica más amplia: ni un solo vestigio en las *Canciones* de la guerra que en Europa acaba de terminar y en la que Brasil tomara parte. En los libros siguientes, en cambio, esa sensibilidad histórica sabrá irrumpir gradualmente bajo la forma de un marcado escepticismo con respecto al valor absoluto del progreso tecnológico, para convertirse en la denuncia del alto grado de alienación que impone su idolatría.

Cuando en la poesía de Mario Quintana comienza a preponderar esta línea a la que podría llamarse testimonial y polémica, ya está plenamente afianzado el lenguaje que sorprendiéramos y que nos sorprendiera en la *Canción del desencuentro en la terraza* y la concepción de lo real que en ella se despliega. Por el momento, en cambio, y tras el estallido que implica esta *Canción,* la antítesis del lirismo festivo seguirá el módico curso del libro anterior: leves insinuaciones de un dolor cuya irrupción franca se evita. «Parece que voy a sufrir» nos dice en un momento, y luego, como siempre, calla. El afecto al bar, cálido rincón en un mundo inhóspito, deja entrever, por contraste, un horizonte de pesares que las *Canciones* no despejan nunca. La tónica escapista con respecto a la angustia vuelve a recortarse en la *Segunda canción de muy lejos:* «Había un corredor que formaba un codo: / Un misterio fundiéndose con otro en la oscuridad... / Pero cerremos los ojos / Y pensemos en otra cosa...» Esta tendencia a restaurar el clima encantatorio y plácido, rehuyendo la exploración de zonas que desembocan en el dolor, puede encontrarse poco después, en la *Pequeña crónica policial,* donde el hallazgo del cadáver de una vieja asesinada cede ante la reaparición mágica de una niña purísima y aún distante del espantoso desenlace que la aguarda. La gran ternura de Quintana —«toda esta inútil ternura mía»— envuelve al mundo y lo sustrae a las asechanzas dramáticas que sobre él se ciernen sin pausa. Se trata de una lucha en la que la esperanza combate tenazmente al desaliento y que sería un poco ingenua y trivial si como trasfondo de la victoria del evasionismo propugnado en relación a la tristeza y a la conciencia trágica, no vislumbráramos siempre la presencia replegada pero inequívoca de las sombras contra las que intentan alzarse los muros de las *Canciones.*

Zapato florido, obra de 1948, consuma el proceso superador de las estructuras clásicas iniciado dos años antes con el libro que acabo de comentar. Sin embargo, con respecto a la disyuntiva subrayada por este estudio, el nuevo libro no da un solo paso más allá del anterior. La tónica preponderantemente celebratoria de *Canciones* se acentúa aquí aún más, en la medida que el lirismo de Quintana ensancha sus dominios a través del humor y la ironía. Y si en lo estilístico las modificaciones son notorias, ello resulta de la adopción de una prosa coloquial, rápida e incisiva, mediante la cual todo el libro se organiza en fragmentos, sentencias y reflexiones de intención poética que nos permiten acceder eficazmente al horizonte temático de Quintana. Vale decir que en el plazo de ocho años la producción de este escritor supo desplazarse desde su inicial apego a los recursos más bien tradicionales hacia la adopción de algunos de los más modernos en el campo de la lírica, en un movimiento que redundó en el fortalecimiento de la identidad de su poesía.

El primero de los textos que integran el volumen —*Metamorfosis*— propone, a la manera de tesis, que hay contigüidad entre la naturaleza y los hombres, un vínculo entrañable que a todos los enlaza en la misma unidad, en un mismo y esencial sentido. En los seres humanos es posible reconocer indicios de la presencia de la naturaleza; en ésta, rastros de aquéllos. De allí que el envejecimiento sea visto como una transfiguración: «El negro viejo se vuelve mono»... «Viejos jurisconsultos se vuelven fetos»... «Viejitas que bordan se convierten en hilitos», etc. En los poemas inmediatamente posteriores —*El milagro, De la compaginación, Epígrafe, Los tumba-lunas, Momento, Bar*— se nota un intenso sentimiento de consubstanciación con la vida: aceptación del devenir y el dolor *(Epígrafe* y *Bar);* capacidad para sobreponerse al desconsuelo a través de la esperanza *(Momento);* reconocimiento pleno de la belleza de la vida *(El milagro, De la compaginación).* Esta ternura primordial también se traduce en esa graciosa apología de la contemplación pura y de los beneficios de la distracción que se llama *El extraño caso de Mister Wrong.* Mister Wrong encarna todo lo que tenemos de gratuito, especie de arquetipo del anticonformismo y de las acciones sin sentido aparente. En él ve Quintana a ese otro-yo de cada uno de nosotros que sabe deleitarse viviendo de espaldas a los grandes dilemas y a los interrogantes últimos.

Esta postura general cuyo eje articulador es la contemplación amorosa y el sentimiento de comunión con el mundo, alcanza gran calidad en *Objetos perdidos:*

> Los paraguas perdidos... ¿Adónde van a parar los paraguas perdidos? ¿Y los botones que se desprenden? ¿Y las carpetas de papeles, los estuches de anteojos, las maletas olvidadas en las estaciones, las dentaduras postizas, los paquetes de compras, los pañuelos que envuelven pequeñas economías, adónde van a parar todos esos objetos heteróclitos y tristes? ¿No lo sabes? Van a parar a los anillos de Saturno, ellos son los que forman, girando eternamente, los extraños anillos de ese planeta misterioso y amigo.

Zapato florido demuestra desde el título que el descubrimiento de lo real se asienta en el despliegue de una actitud relacional más que en el encanto objetivo del paisaje observado, y que la llave maestra de la poesía está en el modo de mirar más que en la calidad intrínseca de lo observado. Sumamente expresivo, al respecto, es *Sobre lo inédito,* un poema que descalifica la presunción de que lo mágico y atractivo debe estar allí donde nosotros no estamos y añoramos estar. *Zapato florido* remata así la indiferen-

cia de Quintana hacia todo idealismo. Si el mundo lo fascina no es porque su belleza esté despojada de contradicción sino porque en esa contradicción asienta un significado, un sentido profundamente iluminador para el poeta. La belleza no tiene un centro sino que ese centro está allí donde el vínculo con lo real prepondera sobre el contacto desgastado por el miedo o la rutina.

En el orden formal debe subrayarse la capacidad demostrada en este libro por Quintana para sorprender con súbitos *flashes* en instantáneas de intenso efecto emotivo como *Mi fragmento predilecto:*

Lo que más me conmueve en música son esas notas sueltas —pobres notas únicas— que del teclado arranca el afinador de pianos...

o de muy lograda plasmación expresionista, como en *Horror:*

Con sus OO de espanto, sus RR guturales, su erecta H, HORROR es una palabra de cabellos erizados, asustada de su propia significación.

La transparencia del mundo —insiste Quintana—, resulta del contacto amoroso entablado con él. Toda cosa puede ser otra cosa si lo que alienta el trato con ella es la ternura. El afecto ilumina el mundo dotándolo de incomparable relevancia poética. Se consuma el mundo así, en Quintana, en un curioso panteísmo, cuya intensidad puede advertirse en la búsqueda de equivalencia entre seres y cosas: el tránsito de una hormiga sobre una hoja de papel equivale a un poema; un diario puede actuar, con alguna de sus noticias, como detonante de la inspiración lírica; en la contemplación de una adolescente puede irrumpir la visión de la naturaleza; en la de una orquídea, el sexo.

Pues bien: cuando el triunfo de la cordialidad se perfila como indiscutible, cuando todo hace creer que el artista ha logrado ya la reconciliación plena con su propio yo a través de la unión con el entorno y su celebración poética, irrumpe, imprevistamente, lo siniestro, vale decir aquella dimensión del yo que desmiente la presunta unidad sin fisuras del poeta consigo mismo: «Lo conozco bien. En el espejo de un bar, en una vidriera, al acaso del footing, en cualquier ventana de por ahí, intercambiamos a veces una súbita e inquietante mirada. No, esto no puede proseguir así. ¿Por qué tiene que espiarme? ¿Qué me censuras, fantasma? ¿Qué tienes que ver con mis bares, con mis cigarrillos, con mis delirios ambulatorios, con todo lo que no hago en la vida?»

La pieza recién transcripta, titulada *El espía,* echa luz sobre la vida del escritor desde una vertiente inusual en este libro, delineando un perfil de bordes casi patológicos en el que es imposible reconocer los aspectos más cálidos de la vida bohemia de Quintana. En la actitud atribuida a *El espía* puede verse la forma censuradora que toma la autoconciencia crítica. Reverso de la entusiasta relación lírica con el mundo, la imagen del poeta que nos ofrece este poema denuncia la intensidad sin tregua de una lucha interior cuyos antagonismos extremos son la necesidad de refugiarse en el olvido y la conciencia culposa de conflictos personales no resueltos que se convierten en una carga amenazadora.

La importancia de esta concepción radica, en consecuencia, en el hecho de que extrema el retrato literario de una disociación tajante entre dos conceptos de la subjetividad. Uno remite a la subjetividad entendida como correspondencia del yo con el entorno,

tanto natural como social. El otro, a la subjetividad comprendida como antítesis de esa armonía, ruptura de la unidad del yo consigo mismo, extravío en la propia interioridad. Complementarios de *El espía* son, en esta obra, los poemas dedicados a la Luna que enfatizan sus aspectos siniestros: *Aparición* y *La compañera* son particularmente reveladores en este sentido, así como *La mesa está servida,* que vuelve a reiterar el goce de triunfar sobre lo inefable y la intemperie mediante la calidez de la vida cotidiana.

Tal vez resulte apropiado, a la luz de estas observaciones, reconocer que los primeros tres libros de Quintana, más allá de sus particularidades rítmicas y tonales, presentan una continuidad problemática sustancial. Esa continuidad se caracterizaría por el sustrato polémico que enlaza en un todo las áreas en conflicto del escritor: al yo festivo y lírico con el yo dolorido y callador, insinuador de heridas y temores que no confiesa. La explícita referencia a la necesidad de rehuir el contacto franco con este último en favor del primero une a ambos en una nítida relación de tensión dramática que se transparenta en las referencias a la necesidad de olvidar y en la represión ejercida sobre la conciencia cuando intenta dar a conocer sus males.

La opacidad del mundo

Podría decirse que la aparente intrascendencia de lo real, a raíz del hábito y del tedio, se disuelve en la poesía de Quintana de dos modos: afirmativamente, a través del contacto amoroso con seres y cosas; negativamente, a través del reconocimiento evasivo de las zonas tormentosas del yo. Dentro de la línea vincular, la palabra juega un papel decisivo: es el espacio de la transparencia ontológica y de la plenitud semántica. «Las cosas que no tienen nombre, asustan» —escribe en *La bella y el dragón—,* desarrollando la convicción de que el poeta debe, con su palabra, intentar la desarticulación de lo inefable, puesto que su función es la de un conjurador de terrores. Lo terrorífico es lo innominado mientras que lo misterioso es lo que, por obra del lenguaje, irrumpe ante la conciencia en la plenitud de su fuerza enigmática. Lo terrorífico es el ámbito donde fracasa el poeta. A esta instancia corresponde la superación negativa o disolvente de lo obvio. Un buen ejemplo es el de la noche, tal como de ella se nos habla en el poema *La mesa está servida,* o la inconsistencia de la propia identidad afectiva, como ya se ha visto tantas veces en el curso del análisis de estos tres primeros libros.

Mientras este esquema corresponde a dos mundos opuestos —el que puede ser nombrado y el que debe ser acallado—, realidad poética y antipoética juegan un papel contrapuntístico diáfano donde, de modo general, a las relaciones del poeta con el exterior caben los beneficios de la creación y, a sus relaciones con la interioridad biográfica, las restricciones del silencio. Tal criterio interpretativo es el que se resquebraja en la cuarta obra de Mario Quintana, titulada *El aprendiz de brujo* y publicada en 1950.

Hay, en principio, ciertas cuestiones formales que deben señalarse. *El aprendiz de brujo* es el primer volumen de poemas estilísticamente personal que produjo Mario Quintana. Lejos de los criterios organizativos del soneto, lejos también de ciertas facilidades inherentes a la prosa lírica, esta cuarta obra del autor riograndense nos lo muestra en el dominio inconfundible de un lenguaje inusual y espléndido. El tono desde el cual aborda sus propuestas temáticas lo convierte, a mi juicio, en su mejor libro. Lo que

El aprendiz de brujo tiene de interesante proviene de la certera conjunción de un lenguaje poético denso y tajante (vertebrado mediante imágenes desnudas que ya nada tiene que ver, en su intención atmosférica, con el coloquialismo quizás excesivo de los tres primeros libros) y el retrato exploratorio de un escenario externo que ya desde un comienzo se revela enigmático y distante.

De hecho, el descubrimiento de lo que la realidad circundante tiene de imponderable pareciera determinar el tono central de este libro renovador. De modo que, como antes dije, al mirar a su alrededor el poeta ya no se encuentra con ese conjunto de figuras diáfanas en el que se nutre toda su producción anterior. Ahora la imagen del mundo es la de un enigma cuya irreductibilidad a la comprensión y el contacto es absoluta. Este hermetismo hace del mundo un paisaje que sólo se ofrece a la contemplación en su condición de misterioso y lejano, razón por la cual ante él fracasan los intentos relacionales desplegados por el hombre. A éste debe vérselo, en consecuencia, como a un ser extrañado, contemplador sin margen de participación. Las sombras interiores se han ensanchado, desbordando la piel del poeta, ganando el medio ambiente externo, cubriéndolo todo bajo una misma penumbra. Por eso el escritor, convertido ahora en aprendiz de hechicero, genera formas y más formas inevitablemente enigmáticas. El mundo ha perdido familiaridad y alrededor del poeta las cosas se recortan como objetos fascinantes e impenetrables. Como un código de símbolos siniestros, *Pino,* primer poema del libro, traza el contorno de un escenario cretense donde, por un lado, se recorta la pura animalidad *(fuerza bruta),* y por otro, el tedio de los dioses que poseen —y no revelan— la clave significativa de la naturaleza ciega: «En las torres que se alzan sobre las nubes / Exhausto de azul / Bosteza el Rey de Oros». El texto titulado *El día* reitera el carácter fatal, irreductible de la *fysis,* energía vital que todo lo sustenta de conformidad con un plan inalterable y desconocido: «El día sentado y desnudo / Ni siente los pesados escarabajos / Ni advierte qué especie de ser... o dios... o animal / Es ése que pasa en el temblor del instante / Acechando el brote de los senos». Vagas formas, imprecisas insinuaciones, presencias evanescentes alimentan estos poemas que eluden la retórica simbolista en la plasmación de su temática gracias a la modernidad de su sintaxis y a la hábil instrumentación de la disonancia rítmica, de la cual es buen ejemplo el poema *De repente:*

Te miro asombrado:
Tú eres una estrella de Mar.
Un mineral extraño,
No sé...

Sin embargo,
el libro que yo leía,
el libro en mi mano,
¡era siempre tu seno!

Tú estabas en la tibieza del pasto,
en la pulpa del pan...

Pero ahora se llenaron de sombras los cántaros

y sólo mi caballo pasta en la soledad.

Rotas las correspondencias tradicionales entre palabra e intelección, el lenguaje plasma ahora el núcleo indescriptible de las cosas como si en este retrato de lo imposible

consistiera la labor esencial del poeta. *Mundo* es un texto que ilustra con claridad suficiente la convicción de que si las cosas tienen un sentido autónomo de la mirada que las recoge, ese sentido resulta inaccesible a la conciencia. El silencio impertérrito de *lo en sí* se contrarresta y soporta con los mitos. Dicho de otro modo: el significado de lo real es siempre —para el hombre— construcción del significado de lo real. Tejemos con nuestras manos el sentido de la vida; amasamos ese sentido como el artesano que construye su objeto y, al sabernos productores del significado que atribuimos a las cosas, nos llenamos de pánico. Tal es *El terror de construir nuevas mitologías.*

¿Qué nos dicen estas ideas en relación a Quintana? El binomio objetividad-subjetividad, que gobernara el timón de los tres primeros libros, se ha partido. El enigma del yo profundo envuelve ahora en su niebla el orbe extremo que, a su vez, ha dejado de ser lo contrapuesto al sujeto para convertirse en su proyección. Todo es ahora un mismo imponderable. «El Ángel de piedra —nos dice en *Jazz*— está siempre inmóvil por detrás de todas las cosas. / En el centro de las salas de baile, en el fragor de las batallas, / en los comicios de las plazas públicas. / Y en sus ojos sin pupilas, blancos y estáticos, / Nada del mundo se refleja».

No hay, pues, una instancia trascendente a la que recurrir en busca de luz y fundamento. Si el *Ángel* es el trasfondo estático de todo lo dinámico (placer, conflictos, vida política) es, simultáneamente, el suelo pantanoso donde se disuelve toda esperanza de comprensión de lo real. No hay ya imagen del mundo: «Nada del mundo se refleja». En este contexto de esenciales incertidumbres, el poema («moneda de plata») es —epistemológicamente— un valor más aparente que real, incapaz de reducir tanta incertidumbre. La belleza ya no se concibe como el reflejo metafórico de lo real, sino como un modo distinto —por lo que tiene de catártico («trago de agua bebido en lo oscuro»)— de sentir la misma incertidumbre. El poema es la forma más armónica que toma en el hombre ese misterio definitivo que se llama realidad. Pero tal armonía no aporta comprensión del misterio a la manera de una eventual resolución del mismo sino, apenas, posibilidad de contacto con él. El poema plasma y transparenta la cercanía de lo más distante. No otra cosa debe pedírsele: «Un poema sin otra angustia que su misteriosa condición de poema. / Triste. / Solitario. / Único. / Herido de mortal belleza».

Cuando el *Ángel* irrumpe ante el hombre en el descanso a oscuras de la escalera, éste lo rechaza. Fondo inmarcesible de todo lo real, nada cabe esperar de él.

> En el recodo de la escalera,
> en el recodo oscuro de la escalera,
> el Ángel dijo mi nombre.
> Y mi nombre atravesó de lado a lado mi pecho.
> Y llegaba un rumor distante de voces clamando, clamando...
> ¡Déjame!
> ¿Qué tengo que ver yo con tus naves perdidas?
> Déjame solo con mis pájaros...
>   con mis caminos...
>   con mis nubes...

Es la penumbra y no la oscuridad el territorio del poeta. La penumbra que desdibuja los perfiles rotundos en favor de un horizonte de verdades más hipotéticas que ciertas. Y si la razón niveladora y pragmática se equivoca al presumir que el mundo está hecho

a su medida, no menos se engaña quien infunde a todo la irreductible opacidad de lo inefable. Por eso Quintana, que ahora ha roto con el dualismo severo de sus primeros tres libros, optará por situar su producción escrita en una zona donde los extremos se tocan y se enlazan, y donde ya no es posible contraponer a la olímpica transparencia del mundo externo, la cerrada noche del yo interior. En esta zona de la que hablo se levanta la *Casa* que celebra Quintana en el poema homónimo dedicado a Cecilia Meireles. En él nos dice que «la casa de Cecilia queda siempre en otra parte». Lo interesante de esta composición es que hace referencia a los escritores como a habilísimos simuladores que, mediante ese «engaño» que es su obra, logran expresar, paradójicamente, la verdad. La idea, naturalmente, dista mucho de ser nueva y en el ámbito de la literatura en lengua portuguesa recuerda aquellos versos de Fernando Pessoa que son toda una estética:

> El poeta es un fingidor.
> Finge tan completamente
> que hasta finge que es dolor
> el dolor que de veras siente.

Poetas son, pues, quienes conducen, a través de sus textos, hacia la otra vertiente de lo real —la imprevisible— y, a la vez, quienes con su palabra pueden dar forma a lo inefable; forma que sin volverlo inteligible logra, al menos, hacerlo evidente. Tal es la función de los «engañosos corredores» que habita Rimbaud; no menores son las ambivalencias que nos aguardan en la morada de William Blake, de donde se corre el riesgo «de no salir nunca más», ni las incitaciones que nos llegan desde la casa de Cecilia Meireles que, como ya vimos, «queda siempre en otra parte». Por último, nos dice Quintana, está la casa de João José, ubicada «en el fondo de un pozo, y que no es propiamente una casa, sino una sala de espera en el fondo de un pozo».

Tal es la clave de la potencia del lenguaje poético: en la medida en que dramatiza el juego elusivo de lo real, capta lo real del único modo que nos es dado: como imponderable. De esta manera, el poema se convierte en la configuración máxima que, en términos de coherencia dinámica, puede brindarse de la verdad. Él es la modalidad expresiva donde convergen, con especial relevancia, las posibilidades e imposibilidades fundamentales de la percepción. Con ello, el poeta se transforma en ese aprendiz de brujo empeñado en evitar que olvidemos lo que esencialmente somos —esa hibridez constitutiva que si por un lado nos permite transmutar lo ordinario en extraordinario, por otro nos impide identificar a lo extraordinario con lo previsible en el sentido en que puede entenderlo esa razón niveladora y pragmática de la que hablaba yo hace poco.

Cripta expresa bellamente la irreductibilidad de lo real a un sentido diáfano, y *El poema del amigo* muestra que la solidaridad recíproca se consolida en torno a enigmas compartidos, a la luz de los cuales los seres habituales vistos a través de las ventanas del bar resultan incomprensibles y distantes. El amigo siempre es y sólo es un cómplice y, al igual que el espectáculo que ambos observan desde su mesa de café, también la amada es *la que está más allá;* lo distante, la distancia que sólo se anula dejando la vida: «Y ni sé, ni sé cómo te llamas... / Pero nos encontraremos sobre el Mar Océano, / Cuando yo tampoco tenga ya más nombre».

Todo el libro, en suma, pareciera construirse como una instancia metafísica vertebrada por el sentido trágico que resulta de la imposibilidad de seguir aprehendiendo lo esencial como luz. Las sombras del yo silenciado en los textos anteriores a *El aprendiz de brujo* se extienden ahora por toda la realidad, contaminando los que hasta entonces fueran reparadores paisajes de vivos colores. Pero no se trata, sin embargo, de una mera *ampliación* de un mismo conflicto. Mientras en el caso de las tres obras iniciales el conflicto estalla entre una conciencia que quiere olvidar lo que sabe y una memoria que combate para no ser sepultada, en *El aprendiz de brujo* la oscuridad que abraza al mundo no es la de un drama subjetivo que se elude o se quiere eludir, sino la de una imponderabilidad ontológica que una vez descubierta no se puede evitar. En los libros posteriores de Quintana, como pronto se podrá ver, el humor juega una intensa función reparadora con respecto al desconsuelo que se apodera del escritor en la casi totalidad de las piezas de *El aprendiz de brujo*. Vale decir que si ya el lirismo ingenuo que predomina entre 1940 y 1948 no puede volver a imperar, el poeta logrará, por vía del humor, sobreponerse a la atmósfera tensa del libro que estamos comentando. En este clima de conflicto extremo en el que se alzan las composiciones de *El aprendiz,* el poeta se empecina en derrotar el silencio. Bien puede advertírselo en *Siempre* donde, por lo demás, la ironía empieza a perfilarse como un recurso de ricas posibilidades:

> Jamás se sabrá con qué meticuloso cuidado
> Vino el Todo y borró los vestigios de todo
> Y
> Cuando ya ni suspiros había
> ¡Él surgió de un salto
> Vendiendo súbitos repasadores de todos colores!

Puede inferirse, en consecuencia, que para Quintana también es misión de la poesía el impedir la disolución de lo real a través de la construcción de la forma. En el texto titulado *La niña,* la tierra no preserva la huella de la muchacha que va camino de la muerte... pero sí lo hace el poema que lo dice. Notable y sintéticamente planteada aparece la cuestión en la composición que afirma con total rotundidad:

> El poema es una piedra en el abismo,
> El eco del poema disloca los perfiles:
> Para bien de las aguas y de las almas
> Asesinemos al poeta.

La tarea del artista es alterar el orden *natural* de lo inefable con el objeto de hacerlo visible. La ironía del autor vuelve a palparse en los dos últimos versos de la estrofa citada. En ellos puede verse hasta qué punto la función social del poeta es repudiada e incomprendida. El exterminio del poeta aseguraría no la resolución del misterio por él planteado pero sí su recomendable reclusión en el olvido, ya que la tarea principal de la poesía es rememorativa por vía de la creación («disloca los perfiles») e indagadora de lo insondable («piedra en el abismo»).

La recurrencia de Quintana a símbolos nocturnos reitera incansablemente el sentimiento básico de incomprensión ante lo real que tanto caracteriza a *El aprendiz de brujo:* «Yo quisiera, no sé por qué, salir corriendo descalzo por la noche inmensa; Qué buscas en la noche muerta, Alma extraviada; La noche es una enorme esfinge de grani-

to negro; La noche negra demoradamente / aprieta el mundo entre sus rodillas». En el poema al que pertenece el último verso transcripto, titulado *Las bellas, las perfectas máscaras* puede palparse con especial dramatismo el desamparo del hombre contemporáneo, habitante solitario de un mundo sin dioses, sumido, como poco después se afirma, en un «engrudo espeso, oscuro». El poema *La noche,* al que pertenece este último verso y que es, a mi juicio, otra de las piezas memorables de Quintana, nos muestra al hombre brutalmente privado de toda claridad: «Ganas de gritar claros nombres serenos / PALLAS NAUSICAA ATHENA; ay, mas los dioses se fueron...» Tras la partida de los dioses diáfanos no queda sino la agonía de Jesús en la cruz, el dolor eterno y la eterna oscuridad: «¡Sólo tú permaneces...! sólo tú desde el fondo de la noche inmensa, agonizando eternamente en tu cruz!» Así queda plasmada la antítesis entre el mundo helénico del período heroico, panteísta y prístino, y el mundo cristiano, opaco, dolorido, enigmático y opresor. Esta imagen del mundo cristiano es —para Quintana— el único símbolo posible del hombre moderno, pero lo es en tanto manifestación de su frustración ontológica y vivencial. Para colmo, en este escenario agónico y difuso en el que nos debatimos, no nos puede consolar la palabra de Jesús: «¿De qué sirve ahora el Cristo del Corcovado?» Estamos ante el «silencio terrible del cosmos». Dentro y fuera del hombre reina una misma devastación. El repertorio de tragedias histórico-sociales acalladas en los primeros tres libros, pareciera dejar sentir su efecto catastrófico en esta cuarta obra de Quintana, teñida de esa desazón existencial generalizada, por lo demás, en la época en que escribió las páginas de *El aprendiz.* Situado ahora en el reverso del lirismo festivo dominante durante toda una década (1938-1948), el tono patético con que ingresa la poesía de Quintana a los años 50 parece haber agotado en un solo libro ejemplar todas sus posibilidades de desarrollo.

Si bien fue escrito antes que *El aprendiz de brujo,* el volumen titulado *Espejo mágico* aparece un año después, vale decir en 1951.

Desde un ángulo de ponderación estrictamente literario, los resultados obtenidos en esta nueva incursión lírica de Quintana constituyen un notorio retroceso con respecto a *El aprendiz.* Vuelve a adoptarse la construcción estrófica rimada, el ingenio prepondera una vez más sobre la auténtica profundidad, y un cierto moralismo impera a lo largo de los ciento once textos breves que integran la obra. Algo de razón tiene, por lo demás, Fausto Cunha cuando lo llama «libro puramente circunstancial» y debe haber sido la conciencia de ese «ocasionalismo» el que indujo a Quintana a excluirlo de la antología que preparó en el año 66. Tiempo después, sin embargo, en 1977, *Espejo mágico* reaparece, incorporado a las *Poesías,* un tomo que nos brinda los primeros cinco títulos de Mario Quintana.

La sentencia del Eclesiastés que figura como acápite del libro señala la vía regia temática por la que intentan orientarse las composiciones de *Espejo mágico:* «No seas muy injusto; ni más sabio de lo que es necesario, para que no termines siendo un estúpido». Es, pues, un adecuado término medio lo que se busca, esa *dorada mediocridad* horaciana que dista tanto del exaltado optimismo ontológico de los tres primeros libros, como del pesimismo gnoseológico que ahoga al poeta en *El aprendiz de brujo.* Esta función que está llamada a cumplir *Espejo mágico* explicaría la ubicación cronológica que le concedió Mario Quintana en el orden de difusión de sus publicaciones. Al ser,

de alguna manera, obra de síntesis entre alternativas abiertas por los cuatro libros recién referidos, cierra un ciclo de propuestas y búsquedas.

No sólo están ausentes en el *Espejo mágico* el lirismo ingenuo de *La calle* y las *Canciones;* falta también allí esa capitulación atormentada con respecto a los conflictos íntimos del yo de los dos primeros libros, y el sombrío tono elegíaco de *El aprendiz* con respecto a la aprehensión del mundo como sentido. En cambio, prepondera en la visión de lo real una ironía a veces cordial y a veces sarcástica que sirve de base a un humor constante, expresión —me parece— de una mutación «copernicana» en el modo de concebir el puesto y la función del hombre y el artista ante los problemas de la vida.

Si la impenetrabilidad de lo real para la conciencia propuesta en *El aprendiz* desbarata cualquier posibilidad de celebrar el mundo fraternalmente, permite a la vez liberar al yo de la carga agobiante de culpas que venía soportando hasta entonces: hacia adentro y hacia afuera el hombre está igualmente extraviado. ¿A qué llamar entonces interioridad? ¿A qué, mundo objetivo? En una misma masa amorfa de incertidumbres se pierde el ser humano cuando intenta ser «más sabio de lo necesario». Es evidente que un desarrollo puramente lógico de estas comprobaciones hubiera desembocado en el suicidio. Pero de la autodestrucción se salvará el poeta a través del humor, vale decir de un relativismo gnoseológico que permite al yo compartir su carga de fracasos y vergüenzas con el mundo social circundante (actitud que redunda en un mayor realismo interpretativo del medio), sin que por ello la posición de denuncia que asume el escritor revista un tono acusatorio. Todo este proceso, empero, no constituye una auténtica síntesis de valor poético ya que, como queda dicho, *Espejo mágico* no resuelve en un orden estético específico —vale decir, con real calidad expresiva— la plasmación de los nuevos valores que alimentan la palabra del artista. Se trata, en consecuencia, de una obra cuyo interés se halla supeditado a la contemplación de la trayectoria total del poeta y es únicamente por eso que aquí se la toma en cuenta. Asimismo, debe entenderse que, si considerada con referencia a los criterios e ideas que pone en juego conforma una síntesis de disyuntivas previas, no menos relevante es el hecho de que la podamos considerar como punto de partida potencial de un nuevo ciclo lírico de Mario Quintana: aquél en que el humor, la denuncia social y una comunión menos arrebatada pero no por ello menos intensa con la vida, serán los rasgos preponderantes de sus creaciones. Veamos ahora, en una rápida reseña, de qué modo *Espejo mágico* conduce en esta dirección.

Un amargo desencanto respecto al prójimo puede notarse, desde un comienzo, en *Sobre la observación* y *Sobre el amigo.* Cierta ironía en lo que atañe al sentido del ejercicio de la literatura desplaza la visión solidaria y sentimental que con respecto al poeta y su oficio podía leerse en los tres primeros libros. Esa misma ironía pesa en la consideración del dolor y de las cuestiones teológicas, conformando una atmósfera tragicómica cuya actualidad no logra perfilarse con eficacia a raíz de los moldes formales anacrónicos en que el poeta inscribe su pensamiento. Un curioso panteísmo ético lo lleva a aceptar los frutos del mal tanto como los del bien, y la irreductibilidad de lo inalcanzable tanto como el goce posible de la plenitud. En todo, la moral del justo medio —refrendada por el acápite ya citado— parece ser la línea aconsejada en la medida que esa zona re-

sulta ser la más fecunda para el ejercicio del tono burlesco y el enjuiciamiento de las posturas extremas.

El escepticismo religioso de Quintana puede palparse en varios poemas pero su incredulidad con respecto a Dios no lo inclina a la práctica de un ateísmo burdo sino a la asunción de la vida como conflicto. De allí su desdén por la mediocridad de espíritu, manifestada en la visión del prójimo que articula el poema XX. Asimismo, el escritor reconoce que odia el sufrimiento pero que no ha sabido ser feliz. Poco después vuelve sobre el tema de la pobreza de miras y sobre lo sumidos que estamos en nuestra mezquina inmediatez.

De modo que el término medio enaltecido nada tiene que ver con la renuncia al debate de las grandes cuestiones del espíritu sino con el abandono de las posturas extremas y tajantes en la concepción de las mismas. Quintana rehuye así, permanentemente, las visiones contrastadas entre el bien y el mal, optando por una postura equidistante que, para él, es ahora sinónimo de lo verdadero y aconsejable. Ello no impide que con ácido humor celebre los beneficios de la crueldad y cante la venganza como condición de la paz interior. Frente a las oscilaciones irremediables del alma y a su invicta oscuridad última, la transparencia del cuerpo define el vitalismo sensual del poema XXVII, mientras las ironías sobre lo religioso llegan al punto en que puede verse a Dios recurriendo al *Homo sapiens* para que explique sus propias obras. Esta intemperie teológica no desespera al hombre: aceptando su finitud aprende a extraer, de su propia impotencia, los buenos frutos del humor:

La mosca debatiéndose: «¡No! ¡Dios no existe!
¡Sólo el Acaso rige la terrenal existencia!»
La araña: «¡Gloria a Ti, Divina Providencia,
Que a mi humilde tela esta mosca atrajiste!»

Escéptico con respecto al amor, Quintana nos muestra que todos sus pesares encubren egoísmo y que la idealización de la amada vale generalmente más que ella. Del amor ajeno dice que resulta ridículo y del propio que es desconfiable. El prójimo, a su vez, no es nunca merecedor de nuestra más íntima confianza porque la capacidad de mantener secretos no es atributo del hombre. Lógicamente, tanto desengaño no podía sino culminar en el reconocimiento de la irremediable inutilidad de la vida, pero del absurdo final se salva el poeta gracias a un apego intenso y paradojal a la sobrevivencia basado en la certeza de que la muerte no encierra encanto alguno, como puede verse en el poema titulado *Sobre la viudez:*

Él está muerto. Ella, sin paz.
Pero en este lúgubre asunto,
Quien enviuda es el difunto...
Porque no se casa más.

El lírico del absurdo

A la aparición de *Espejo mágico* siguió la de dos obras que no hay necesidad de contemplar en este estudio: la titulada *Poesías,* y a la que ya hice referencia, publicada en 1963 y reeditada en 1977, y una *Antología poética* del año 1966. La primera, con-

feccionada por el propio Quintana, agrupa todos sus títulos hasta *Espejo mágico* incluido; la segunda, organizada por Rubén Braga y Paulo Mendes Campos, presenta una cuidadosa selección de sus textos.

Siete años después, en 1973, Quintana da a conocer el libro titulado *Cuaderno H.* Lo integran sentencias breves que, por la calidad de su prosa, constituyen un significativo avance con respecto a *Espejo mágico* donde la ambición de las ideas supera la imaginación formal. El conjunto de propuestas temáticas se despliega a la manera de una sucesión vertiginosa de imágenes que plantean situaciones paradójicas. En ellas, el humor juega su clásico papel: sublimar la melancolía profunda que genera la incomprensión de la realidad. En lo que atañe a la problemática planteada, *Cuaderno H* hunde sus raíces en el suelo de ese pesimismo metafísico que nutre las páginas de *El aprendiz de brujo.* Pero la distancia artística que media entre ambas propuestas hace que en *Cuaderno H* el lirismo excepcional de *El aprendiz* se limite a la amenidad de una prosa coloquial y ligera, donde la desesperación ante lo que la vida tiene de incomprensible no desbarata nunca la actitud jovial, fraterna, que une a Quintana con sus lectores. *La gran catástrofe* ilustra adecuadamente lo que decimos. Se trata de una pieza de intención cosmogónica en que la creación del mundo está concebida como descomposición de la unidad primigenia; unidad que ya nunca más se recuperará. En primera instancia, lo que hay de irreversible en esta fatalidad cósmica genera en el poeta cierta desazón. De hecho, ya se verificó y también puede comprobarse en este libro, que cuando Quintana no logra sobreponerse a la desolación a través del humor se precipita —con excepción de *El aprendiz*— en un sentimentalismo de corte romántico. Aplicada a lo social, esta intensa carga afectiva termina cayendo sobre las espaldas del progreso urbano, al que se responsabiliza por la pérdida de contacto con lo natural. «Ciudad grande: días sin pájaros, noches sin estrellas», dice en *Vaciamiento.* Se trata de una concepción proverbial desde el siglo XVIII, y ciertamente discutible, en la medida que homologa tecnología y tecnocracia e imputa, al desarrollo del conocimiento fáctico, la responsabilidad por la difusión o propalación de la enajenación imperante, olvidando que una cosa es la indagación científica y otra su instrumentación política. «El progreso —escribe Quintana al iniciar el libro— es la insidiosa substitución de la armonía por la cacofonía». Cuando, en cambio, puede más en el poeta el vínculo amistoso con el medio circundante, esta visión ontológico-social signada por el descorazonamiento cede a una perspectiva más afianzada en la solidaridad. Lo demuestra, por ejemplo, *Versículo inédito del Génesis,* donde el poeta aparece como aquel que en el séptimo día prosiguió la labor iniciada por Dios. La creación pierde aquí el carácter de un pavoroso movimiento dispersivo y el poeta, productor de belleza, se perfila como el descendiente dilecto de Dios en la medida en que su función consiste en multiplicar, a través del canto, las formas existentes y la exaltación de su hermosura.

Queda así recortada la dualidad cosmovisional de Quintana en este *Cuaderno H.* Por un lado, la atomización de lo Uno en múltiple, que iniciada en el orden cósmico y proseguida en el plano social, redunda en un aumento incesante de la enajenación y el fracaso; por otro, la disolución de la unidad primigenia da paso a la irrupción de la creación en lo que ésta tiene de fecundo y vitalista. Como se ve, el término medio propuesto en *Espejo mágico* vuelve a ceder aquí a una pugna que se prolonga página

a página a lo largo de todo el volumen. Es que lejos del voluntarismo inherente al *Espejo,* Quintana se perfila ahora como un lírico atormentado, a quien la pérdida de comunión ingenua con el entorno lo ha arrojado a un escenario de inquietud incesante en el cual el mundo externo, al igual que la propia subjetividad, son fuentes promotoras de inestabilidad constante.

Dentro de la concepción ontológica de Quintana y en disidencia con la vertiente que adhiere a la idea de que la creación es decadencia, debe inscribirse la propuesta formulada en el poema *Durante y después,* donde el escritor se burla de la tendencia a idealizar el pasado, o sea a concebir el devenir como sinónimo de creciente decrepitud. Coincidente con esa propuesta es la del texto *La nariz colectiva,* donde el ideal del todo como unidad aparece homologado al totalitarismo y a la indiscriminación, de los cuales el sujeto debiera tratar de liberarse para alcanzar su autonomía. Vale decir que una vez producida la atomización del ser en seres, cabe al hombre luchar en favor de una fisonomía propia y en contra de su rostro masificado y amorfo.

Textos como *Páginas de historia* reiteran, siempre a través del humor, la visión sombría del mundo humano. En *Frustración,* en cambio, la melancolía puede más que el tono socarrón. «Otoño: esas hojas que caen al agua inmóvil de los estanques y no pueden irse de viaje por las corrientes del mundo...» Pero en *Camuflaje* la ironía vuelve a arremeter para decirnos que «La esperanza es un buitre pintado de verde».

El hecho es que, en este libro, el hombre aparece como un solitario: «Las distancias astronómicas no son después de todo tan grandes: basta extender el brazo y tocar el hombro de tu vecino». La certeza no existe, todo es inquietantemente relativo y no hay, al fin de cuentas, solidaridad que nos consuele. La convivencia corroe, con el cáncer del hábito, los más altos símbolos —como se ve en *Nabucodonosor—;* o la ignorancia impide captar su sentido y valorizar su relevancia, según se infiere de la lectura de *No puede ser.* Composiciones como *Cosas increíbles del cielo y de la tierra* cumplen varias funciones. Reiteran la idea de que el poeta está solo; afirman que el poema nace de la necesidad de comunicar belleza y que esta necesidad se frustra en el contacto con el prójimo. Asimismo y una vez más, recuerdan que sólo el humor permite «superar» el dolor del fracaso que sobreviene al intentar la comunicación.

Creo, por todo ello, que no se puede hablar de auténtico pesimismo en Mario Quintana. Le sobra ternura para ser un Schopenhauer y le falta desesperación para convertirse en un Raskolnikoff. Veo en él, más bien, a un lírico del absurdo, sobre todo a partir de los años 50. *Lírico* por la infinita cordialidad que implican el humor solidario y la calidez expresiva. Del *absurdo,* por el hondo reconocimiento del conflicto sin solución que protagoniza el hombre en la Tierra.

La definición del psicoanálisis propuesta por Quintana —«una de las modalidades más fascinantes del género policial, en que el detective intenta aclarar un crimen que el propio criminal ignora»— evidencia el padecimiento inconsciente de su destino por parte del hombre. Es autor de una transgresión que desconoce y, como el José K. de *El proceso,* vive intentando eludir una persecución que no se explica. En medio de esta atmósfera poco propicia para el cultivo de las certezas duraderas y la celebración de la razón humana, irrumpen las siete caracterizaciones que nos brinda Quintana de las palabras. Se trata de siete textos no necesariamente complementarios y hasta cierto punto

excluyentes pero que en conjunto contribuyen, con las contradicciones que esbozan, a plasmar aún más la inasibilidad que tiene para el poeta el sentido de la vida. Si por un lado nos dice que la palabra conforma la esencia de la cosa nombrada, nos dirá, por otro, más cauto, que solamente condiciona su aprehensión. Ejemplo de la primera postura en esta serie es el poema número I; de la segunda, los poemas II y IV. En la composición que lleva el número III prefiere asegurar que la palabra nos revela plenamente la significación de la cosa, mientras que en el V y en el VI afirma que lo distorsiona por completo. Por fin, en el último, soslaya la relación palabra-cosa para concentrarse exclusivamente en el lenguaje, al que caracteriza como *una de las artes plásticas* y como algo esencialmente *misterioso*.

En oposición al del lenguaje, universo de sutileza y maravilla, ubica Quintana al de la civilización padronizada por el desarrollo tecnológico que exterminó los rasgos diferenciales de cada pueblo. Es este mundo inespecífico y medularmente tautológico el que ha sido puesto al alcance del turista: «En el mundo de hoy, para desconsuelo de los descendientes de Simbad y de Marco Polo, el único color local de las ciudades famosas son los turistas». Vástago de los monopolios internacionales, el planeta —como una flor enferma— se marchita bajo la égida del dios de las gaseosas que le dan a la vida más sabor:

> En todos los aeródromos, en todos los estadios, en el punto principal de todas las metrópolis, existe —¿quién no lo vio?— ese cartel...
>
> De modo que, si esta civilización desapareciera y sus dispersos y bárbaros sobrevivientes tuvieran que recomenzar todo desde el principio —hasta que un día tengan también sus propios arqueólogos— éstos habrán de encontrar siempre, en los puntos más diversos del mundo entero, aquella misma palabra.
>
> ¡Y ellos pensarán que el nombre de nuestro Dios era Coca-Cola!

Es este mundo afectado por un concepto del progreso disonante con la preservación de los rasgos individuales y nacionales el que lleva al poeta a recordarnos que la democracia no puede consistir en tamaña uniformidad. Quintana pareciera compartir la tesis de la sofística tardía y en gran medida de Rousseau, según la cual el hombre, al alejarse de la naturaleza, se vio obligado a refugiarse en un medio artificial, que lo es en la misma medida en que sólo a él pertenece y con nadie lo comparte *(Decadencia y esplendor de la especie)*. Complementariamente, en este mundo estructurado con implacable rigidez para la trivialidad y el consumo, el poeta no puede gozar de consenso porque interrumpe el sueño de sus conciudadanos; sueño que se asienta en la vigencia indiscutida del lugar común, mediante el cual se refuerza la ilusión de que se comprende la realidad. Cuando el lector «semi-despierta» —ya que nunca despierta totalmente— comprende que el lugar común, tal como decía Alfonso Reyes, es «el más común de los lugares» y que nada aporta más allá de su atroz vulgaridad *(No despertemos al lector)*. Esta idea es, a su vez, complementada por la expuesta en el texto titulado *La cosa*, donde se desarrolla el tema de la ininteligibilidad de lo real y del lenguaje hasta sus consecuencias extremas:

> Uno piensa una cosa, termina escribiendo otra y el lector entiende una tercera... y mientras ocurre todo eso, la cosa propiamente dicha empieza a sospechar que no fue propiamente dicha.

Frente a tamaña impotencia, empero, vemos asomar cierta afición al erotismo —inusual en la poesía de Quintana; cierta exaltación de la sensualidad y el viejo apego lírico a la existencia del que dan buena prueba poemas como *Clase de Filosofía* y *Las madres y las guerras.* Al igual que siempre, es el humor la puerta que franquea el camino, si no hacia la esperanza, por lo menos hacia la manifestación de un empecinado apego a la vida: «La bomba abrió un hermoso agujero en el techo por donde el cielo azul sonrió a los sobrevivientes».

Mario Quintana está muy lejos de presumir, como nuestro buen Gustavo Adolfo Bécquer, que habrá poesía «mientras la ciencia a descubrir no alcance el misterio de la vida». Cree el escritor riograndense que la explicación no agota el misterio ni mucho menos. La poesía no se alimenta de lo que aún subsiste oculto, a la manera de un último bastión que resiste la embestida del progreso. El misterio, para él, es lo real en su misma evidencia; vale decir que su esencia no consiste en lo que no puede verse sino en lo que está al alcance de cualquiera: «Hay espíritus simplistas que creen que tiene que haber una explicación para todo, y que, explicada la cosa, desapareció el misterio. Principalmente esos que insisten en desarticular el poema como si quisieran desenmascarar al poeta. Ellos me recuerdan aquellas personas «vivas» de cierto pueblito del interior que yendo a presenciar un espectáculo de magia, se pusieron a vociferar en medio de la función: «¡Eso es un truco! ¡No vale! ¡Es un truco, un truco!» Pero para alivio de las almas compasivas, aclaro que el pobre mago siempre logró escapar con vida por detrás de los bastidores...»

Allí está el arte, pues, para que no olvidemos lo que con tanta facilidad negamos. Como el tábano socrático, la función de la poesía es aguijonear nuestro burdo pragmatismo y hacernos ver lo evidente. Por eso Quintana, como ya dije, llama a la poesía «una de las artes plásticas». Nada más a mano que la palabra y, por eso mismo, nada más «misterioso». En la inmediatez de su presencia se disuelve, para la mayoría de nosotros, la rica complejidad de su sentido.

Hay además en *Cuaderno H* dos textos muy interesantes para comprender la concepción de Quintana sobre la poesía. Se titulan *Respuesta* y *Luz de vela.* La insistencia en la búsqueda de un estilo natural en el segundo de ellos, y la apología del rigor y del trabajo en el primero, son profundamente complementarias. En el orden estructural el poema debe ser una construcción; en el plano verbal, eludir el artificialismo tratando de valorar e instrumentar los recursos provistos por el portugués coloquial. La lucha por la identidad, en el caso del poeta, toma la forma del trabajo: «Es preciso escribir un poema varias veces para que dé la impresión de que fue escrito por primera vez». La verosimilitud es, pues, resultado de un esfuerzo, y la frescura que deleita a quien lee, fruto del sudor de quien escribe. Al conferir dignidad laboral al escritor, Mario Quintana nos dice, implícitamente, que la correspondencia eventual entre palabra y mundo se alcanza por la vía de la tenaz redefinición de lo dicho y no por la gracia de una comunión espontánea.

Nuevamente nos encontramos aquí ante una postura que no lamenta el proceso de disociación entre el todo y las partes, ya que reconoce que mediante él, éstas pueden entrar en correspondencia con el primero. Asimismo, en las reflexiones de Quintana sobre el oficio poético puede advertirse que se alienta la tendencia a la diferenciación cualitativa del sujeto a través de la búsqueda del estilo. Por otro lado y complementariamente, el desprecio por la uniformidad agobiante de la sociedad de consumo refor-

zaría la impresión de que, para Quintana, sólo la conciencia personal puede conducir a la existencia auténtica por lo que ésta tiene de crítica y problematizadora. Queda claro, sin embargo, que esta conciencia no resuelve el problema del sentido de lo real pero, en cambio, lo plantea adecuadamente, vale decir en su estructura paradójica.

La más reciente obra de Quintana —*La vaca y el hipogrifo*— data de 1977. En ella retoma el camino de la expresión en prosa, abandonado un año antes en *Apuntes de historia sobrenatural*. Poco agregan estas composiciones del 77 al caudal lírico y conceptual abierto en el curso de cuarenta años por este poeta del sur del Brasil. Hay, eso sí, un sabor más amargo, un tono por momentos más sombrío que en sus libros anteriores de sentencias y notas. La composición titulada *Imperceptiblemente* plantea, a la manera de un esmerado discípulo de Aristóteles, la idea del tiempo como un continuo en cuya comprensión deben descartarse las nociones de fin o comienzo. En *5.005.618.912* retoma la cuestión de una continuidad a través de una metáfora que enlaza a los hombres de hoy con los de los primeros días. Vuelve a insistir en la crítica al mercantilismo sin freno de las metrópolis contemporáneas: «La Coca-Cola no es verdaderamente una bebida, es un estado de espíritu». Se ironiza sobre el alcance de las corrientes intelectuales de moda y el intento de reducir a leyes puramente lógicas los parámetros de la creación; se retrata nuevamente la enajenación urbana y se denuncian, con agudeza y ternura, la contaminación ambiental y el supuesto refinamiento de los ricos. Entre las páginas de mayor eficacia tragicómica está la que nos muestra condenados a tener que soportar nuestra propia presencia y la que caracteriza a la muerte como aquel estado de *liberación total* en el que, por fin, puede uno *acostarse con zapatos*. *Sorpresas* reitera la idea del tiempo circular y *La calle del poeta* una vez más nos dice que el reino del arte es el de la ambivalencia significativa. En suma, un libro donde la emoción y la trivialidad reflexiva se disputan cada página y al final de cuya lectura se sospecha que su publicación tal vez no haya sido ineludible. Nos parece, por eso, aconsejable finalizar este estudio con la lectura de *Apuntes de historia sobrenatural,* obra que, como queda dicho, apareció en 1976 y que es singularmente importante para la ubicación definitiva de Mario Quintana en el panorama de la poesía brasileña contemporánea. Es que con ella, el escritor reconquista la jerarquía literaria de *El aprendiz de brujo,* cosa que ocurre gracias a la supremacía ganada por las necesidades comunicacionales estrictamente líricas sobre la función humorístico-paradójica y muchas veces moralizante que hace jugar el poeta a su pensamiento.

En una de las solapas de la edición brasileña de estos *Apuntes* puede leerse el siguiente fragmento de una carta de Paulo Mendes Campos: «Una vez, iluminado, un amigo me contó que esta vida, nuestra vidita terrestre, también es sobrenatural: Guimarães Rosa vive el misterio de ultratumba; Bandeira piensa que todo es un milagro, menos la muerte. Tus quintanares, poeta, son de esa misma estirpe: no descifran, denuncian el misterio».

De hecho, esta *Historia sobrenatural* es la de lo cotidiano, la de lo previsible convertido en imprevisible; la de lo ordinario que ha pasado a ser extraordinario por la gracia del asombro o la pureza de la mirada que descubre lo nuevo y cautivante en las formas aparentemente familiares y aproblemáticas. Esta posición de Quintana, empeñada en denunciar la falsedad de una vida rígidamente programada, mediante la reivindicación

de lo real como esencialmente originario, apunta a la vez a exaltar la humanidad del hombre, relacionada de manera entrañable con su capacidad de descubrimiento cordial del mundo. En él se resume el sentido de la belleza, concebida por Mario Quintana como «la forma angelical de la verdad». La función de la poesía, en consecuencia, es contraofensiva. Alza sus palabras para arremeter contra el lenguaje espurio («¡El impuro lenguaje de los hombres!»), aquel que traiciona lo que de mejor hay en nosotros: el afán de comunión. Proclives a caer en la trivialidad, en la inmediatez sin grandeza, en la negación que constituye el olvido y en la idiotez del hábito, reconquistamos la realidad y nos reconquistamos en el lenguaje de la poesía, en el poema. Porque el poema es *liberación de la rutina, desvanecimiento del tedio,* puede afirmar el poeta que «¡Todas las horas son horas extremas!» Es decir, horas de tensión significativa, de riqueza problemática. La poesía, por eso, sustrae a la sensibilidad de la celda de respuestas en que está encarcelada. El poema es una «ventana: Quien hace un poema abre una ventana». El aire que por ella penetra tiene por misión devolvernos al espacio de nuestra complejidad viva, al centro del misterio que encarnamos y nos empeñamos en soslayar. «Quien hace un poema salva a un ahogado», vale decir: a aquel que se hundía en la trivilialidad y la amnesia con respecto a cuanto hay de decisivo. Con este retorno a la *superficie,* con estos pulmones que se colman otra vez de vida gracias al aliento que les infunde la creación, la historia —que hasta allí fuera natural— se vuelve *sobrenatural.* Fuera de la *poesía* —nos dirá el escritor— *no hay salvación.* Y no se debe limitar el sentido del vocablo *poesía* a su acepción literaria. Recuperado en su originaria raíz etimológica —poesía como *puesta-al-descubierto*— de él se vale Quintana para caracterizar un comportamiento global, una conducta existencial que sin ser la única que define al hombre es, por cierto, la que define lo que tiene de mejor, la que permite comprenderlo como ser dialógico, abierto al encuentro con cuanto lo rodea. «Poeta, escribe Saint-John Perse— es aquel que rompe, para nosotros, la costumbre».

Cuando Quintana quiere ofrecernos una imagen del universo previsible contra el que se rebela, recurre, preferentemente, a los ejemplos que le brinda la sociedad masificada. Una muestra ilustrativa de lo que decimos puede encontrarse en *Arquitectura funcional,* donde Quintana arroja sus dardos contra las viviendas planificadas en serie, de manera que todo lo que en ellas hay de «operativo», crece en desmedro de la sugerencia y la ambigüedad. Carentes de todo misterio, no dejan espacio a «los fantasmas», entendidos como ese *no-sé-qué de más sutil.* Lo funcional ya no se conjuga con la belleza y esa disonancia alienta el empobrecimiento de nuestros días. La tesis de que la instrumentación enajenada de la tecnología en favor del consumismo ha generado una realidad social atroz en lugar de resolver los problemas básicos del hombre, encuentra en Quintana un portavoz insistente. Se trata de algo más que una postura romántica. Se trata, en realidad, de un replanteo lírico del significado del progreso; del cuestionamiento, en suma, de un concepto de desarrollo que desatiende el flanco sentimental de la experiencia, las necesidades afectivas del hombre y, en última instancia, la comprensión radical de la existencia íntimamente asociada a la del tiempo.

> Miro mis manos: ellas sólo no son extrañas
> Porque son mías. Pero es tan extraño distenderlas
> Así, lentamente, como esas anémonas del fondo del mar...

Cerrarlas de repente,
¡Los dedos como pétalos carnívoros!
Sólo aferro, sin embargo, con ellas, ese alimento impalpable del tiempo,
Que me sustenta y mata, y que va secreteando el pensamiento
Como tejen sus telas de arañas.

(Miro mis manos)

Es el tiempo, pues, quien engendra la reflexión capaz de traducir el extrañamiento ante todo lo que nos parece familiar y, en esa misma medida, intrascendente. La respuesta al desnudo del mundo, su liberación del barniz de obviedad con que el tedio lo recubre, recoloca al hombre ante la doble significación de la temporalidad: ella lo *sustenta* y también lo *mata*. Descubrir lo real equivale a descubrirse en un doble movimiento de naturaleza trágica que implica conciencia plena, por un lado, y por otro, experiencia de la propia finitud. Y es a este sentido ambivalente de la conciencia y de la temporalidad al que debe vincularse la protesta de Quintana contra una sociedad alienadamente planificada. La previsibilidad ahoga la lucidez porque impide su indispensable oscilación entre la certeza y la duda. En esa oscilación se nutren las raíces de la espiritualidad, la facultad que permite al hombre descubrirse como el único ser de la naturaleza obligado a decir *existo,* inducido a *preguntar.*

En *Poema* se nos advierte que la luz anhelada en medio de tanta noche bien pudiera ser un delirio: «¿Y si lo que tanto buscas sólo existe / en tu límpida locura —qué importa?» Poco después, en *Poema mirando un muro,* el escritor dilata este desasosiego con respecto a sí mismo para comunicarnos, francamente, su personal desconcierto: «Ni yo mismo sé lo que hace tanto busco...» La misión del poeta es, en esencia, un misterio aun para él. Pero su palabra es liberadora, precisamente porque se sitúa a medio camino entre la certidumbre cotidiana o esa *actitud natural* y acrítica de la que nos habla Edmund Husserl, y el sinsentido nihilista y escéptico. En ella el hombre encuentra un ámbito intermedio que resguarda a la existencia tanto de la mediocridad del dogma como del vacío del silencio. En ese escenario equidistante, cuyas antípodas son la costumbre y el absurdo, tiene lugar la revelación poética, vale decir el acceso a la oculta relevancia de lo aparentemente ínfimo: «Descubrir continentes es tan fácil como tropezar con un elefante: poeta es quien encuentra una monedita perdida...» El poema se sumerge en lo inefable, el poeta va buceando en la intemperie. Pero este paisaje cargado de enigmas no es otro que aquel que roza, con su indiferencia, el enajenado habitante de las ciudades. En él, el poeta se ve reflejado en lo que tiene de más humano. Quintana sabe lo que tan bien dijo Nietzsche: «Cuando tu mirada penetra largo tiempo en el fondo del abismo, el abismo también penetra en ti».

El tema de la creación propiamente dicha, ya planteado por el texto *La gran catástrofe* del libro *Cuaderno H,* reaparece en la pieza *El huevo sapiens* incluida en el volumen que estoy analizando. Ya nos dijo Mario Quintana que para él la creación es un proceso dispersivo. Supone la multiplicación de la unidad; exige la conversión de lo uniforme en multiforme. Dios, al abrir su mano, franqueó el camino hacia la reproducción fragmentaria de lo real, y es en esta diáspora fenoménica donde debe advertirse la presencia de la creación. Sólo donde hay singularidad ontológica hay realidad. En la mente del hombre, sin embargo —y tal es la tesis de *El huevo sapiens—* la totalidad vuelve

a quedar aprisionada; sepultado su polifacetismo bajo el anhelo humano de unidad. Esta sed de contención, este afán represivo de lo diverso, redunda en la imposibilidad de individualizar las formas, o por lo menos, en el desinterés creciente por esa individualización. La muerte del hombre libera finalmente a las cosas de esa celda cerebral en que agonizan durante toda la existencia humana. Ello, claro está, cuando la poesía no cumple su cometido, como ocurre en el caso de la mayoría de los hombres, lo cual —paralelamente— permite comprender la dimensión ética y epistemológica que le confiere Quintana al quehacer artístico. El reconocimiento de lo individual, de la creación, induce a celebrar la belleza de lo efímero. Nada vivo puede ser bello si no es efímero. Lo eterno, en el fondo, es horroroso; idea que recuerda, en un sentido primordial, la tesis homérica del héroe trágico, cuya grandeza está asociada a la consubstanciación del afán de trascendencia con el arraigo en la finitud, y que quizá nadie planteó con más emoción que Píndaro en su tercera *Pítica:* «Oh, alma mía, no aspires a la vida inmortal pero agota el campo de lo posible». Ese terror a la eternidad identificada con lo definitivamente inmóvil puede leerse en los versos de *Retrato sobre la cómoda,* donde Quintana exclama: «¡Ah, esos cuadros de antaño / casi tan horribles como la palabra antaño... / no de un horrible ridículo sino de un horrible triste. / Porque se puede ver entre el cristal y el retrato / Una hoja otrora verde, unos cabellos que ya estuvieron vivos / Y ahora para siempre inmóviles en el marco negro / Y, en la fotografía, alguien está sonriendo eternamente / Cuando una sonrisa para ser sonrisa debiera ser efímera...» Al igual que en la eternidad, en la universalidad todo queda aprisionado en un estatismo exangüe. La unidad de lo diverso equivale al cese del movimiento, a la pérdida de la autonomía expresiva. Colocándose en la vertiente opuesta a la de un Santo Tomás, Quintana pareciera identificarse con las tesis estéticas de Vico, quien adjudica al arte como tarea el ahondamiento expresivo de lo particular. Es que el Todo equivale a la indiscriminación, a lo amorfo: «¡En el Todo donde todo se consume / La misma llama consumía / Mi miseria y tu jerarquía!» En el devenir y sólo en él está lo bello: «¡La primavera vive en el país del Ahora!» Por eso Quintana, con notable humor, habrá de promover la idea de que hay que salvar a Dios de la eternidad para devolverlo al fluir del tiempo, donde rigen la solidaridad y el afecto. Pero la reivindicación del devenir en su obra es siempre la de esa zona donde confluyen sensibilidad poética y conciencia de la finitud. Una versión, en suma, del *Carpe diem* horaciano que no conviene asociar a la defensa ciega del aprovechamiento sin más del tiempo presente. De hecho, más allá de la beatitud creadora, fuera de las fronteras del delirio y la inocencia, el paso liso y llano del tiempo es francamente humillante:

El despertador es un objeto abyecto.
En él vive el tiempo. El tiempo no puede vivir sin nosotros, para no parar.
Y todas las mañanas nos llama frenéticamente como un viejo paralítico que toca
[un timbre atroz.

Nosotros
somos quienes empujan, día a día, su silla de ruedas.
Nosotros, sus esclavos.
Sólo los poetas
los amantes
los borrachos

pueden escapar por instantes
al Viejo... ¡Pero qué rabia impotente siente el Viejo
cuando encuentra niños jugando en una ronda
y tiene que resignarse a desviar de ellos su silla de ruedas!
Porque ellos, simplemente, lo ignoran...

Santiago Kovadloff



Mario Quintana

NOTAS



Manuel de Falla a través de cuatro visiones líricas y una carta inédita

La primera *visión* lírica que tenemos del genial músico andaluz nos la ofrece otro andaluz genial: Juan Ramón Jiménez, en su libro en prosa poética *Españoles de Tres Mundos,* donde evoca a Falla con delicada finura descriptiva, a veces, entre el corazón y la realidad... Se trata de una sentida y personal *acuarela,* fechada en 1926, en la que se vislumbra a un Manuel de Falla casi místico, aunque brioso en su concepción musical, y situado en un marco único: el *carmen* de *La Antequeruela* granadina...

El poeta de Moguer, que conoció al compositor gaditano en Madrid, antes de 1917, seguramente, en casa de los Martínez Sierra, según se deduce por la interesante aunque breve correspondencia entre ambos,[1] vive un domingo de luz, rodeado de curiosos personajes, en aquella Granada que amaba intensamente, a través de García Lorca... Y con su original ortografía, escribió este *retrato* inmortal de *Manuel de Falla* —así, sencillamente, lo titula—, envuelto, a veces, de cruda realidad lírica:

> Se fué a Granada por silencio y tiempo, y Granada le sobredió armonía y eternidad. Tal presente de la Antequeruela Alta ve acaso una menuda presencia neta y negra, bordes blancos, tecla negra de pie entre el lustroso hojear unánime de un alto jardín segundo: o enrojecido por el sol, polvo del ladrillo de un poniente áspero, rasgado, piado de aviones, un grupo de domingo en torno (manzanilla y galletas) del velador del jardín bajo: la romántica esbeltez granadina enlutada de encajes, la anciana siempre bonita de capita de otra moda, farsante bailarina extranjera, el niño Maceo cabeza de coco, algún poeta español.
>
> Su hondo brío, no igualado luego en la música aquí, lo atesora Falla, recojido semanal, echándose en la cumulosa oleada de verdor profundo de los paseos en cuesta de la Alhambra, brazos de redonda lujuria seguida entre los duramente delicados amatistas, ópalos, rosas últimos de Sierra Nevada, verdad de Théopile Gautier; o enfrentándose desde San Nicolás, tal vez, con los cubos granas de la arquitectura cuadrada y maziza de las torres, quietas y solas bajo la imponderable ramificación sucesiva de los venosos ricos nublados vespertinos; o integrándose frente a la perenidad de tal ciprés no fúnebre, cortado, completo contra el naciente de luna alegre de un duradero carmen blanco.
>
> De noche —y concluye el poeta moguereño su original y fina evocación—, suben los rumores de Granada: gritos de niños, campanas, balidos como estrellas menudas (que estamos con las grandes), un cornetín, medias coplas, lamentosos ondulados; y las luces incesantes de la Vega van y vienen. La soledad es absoluta en la Antequeruela, donde se exalta aquel balcón verde, con aquella persiana verde, con aquella farola verde (en el arrollo de la calle, la rata muerta). Y va tomando hora y sentido la esquina secreta de la tentación dramática, por la que, escondiéndose en la sombra de la luna, ronda el sueño del músico, sonriente y dichoso tras su rosario rezado, la rítmica fantasma con suspiros tentadores de la oculta, cobriza, perdida canción jitana.[2]

[1] J. R. J. Selección de Cartas (1899-1958). *Prólogo de F. Garfias. Barcelona, Colección «La Esquina», 1973, pp. 108-110.*

[2] *J. Ramón Jiménez,* Españoles de Tres Mundos, *Buenos Aires, Edit. Losada, 2.ª edic., 1958, pp. 68-69.*

Picasso: *Manuel de Falla*

Seis años llevaba viviendo Falla, con su fiel hermana María del Carmen, que nunca le abandonó, en esta blanca casita de la calle de *La Antequeruela Alta,* en la falda misma de la colina que corona la Alhambra, con su pequeño *carmen*-jardín del *Ave María,* cuando Juan Ramón le dedicó este admirable y colorista *retrato-acuarela...* Y también en Granada, y antes de 1920, tal vez en el *Círculo Artístico,* debió conocer Lorca al admirado compositor... Y nace una amistad entrañable, que sólo rompería la muerte del poeta de Granada...

Lorca, apasionado por la música, ya había ofrecido en el *Círculo* algunos recitales y conciertos *íntimos;* y comienza a colaborar con Falla; y asiste a las tertulias que cada tarde se celebraban en *La Antequeruela...* Y ambos, junto con el pintor Ignacio Zuloaga, organizan, en las vísperas del celebrado *Corpus* granadino, los días 13 y 14 de junio de 1922, el *Certamen Nacional de «Cante Jondo»,* para rescatar su pureza...[3]

Ambos —músico y poeta— tenían mucho en común como intérpretes artísticos de Andalucía e incluso existía entre ellos una influencia mutua; pero, sobre todo, se hermanaban en la pasión innata por la música, esencialmente, por la música del *Cante Jondo...*

Ya en su conferencia *Teoría y juego del duende,* cita Lorca en varias ocasiones a Manuel de Falla, destacándole, entre otros, como uno de los grandes artistas del pueblo andaluz, como prototipo del *andaluz universal...* y es que Falla, aparte su genialidad, sentía especial predilección por Federico, con un sentido casi paternal, pues le llevaba veintidós años... Y con su colaboración, llevó el poeta a cabo la puesta en escena de sus obras: *La niña que riega la albahaca, El misterio de los Reyes Magos* y otras piezas, en las cuales se nota ya claramente la delicada gracia, la suave ironía y el verbo poético de Federico.

Dos años antes de su trágica muerte declaraba Lorca a un periodista del diario madrileño *El Sol:* «Yo he aprendido del maestro Falla, que además de un gran artista es un santo, una ejemplar lección. En muchas ocasiones suele decir: "Los que tenemos este oficio de la música". Estas humildes y magníficas palabras las oyó de labios del maestro la pianista Wanda Landowska... Yo estoy con Falla. La poesía es como un don. Yo hago mi oficio y cumplo mis obligaciones, sin prisa».[4]

Falla, aunque unido en el tiempo a la *Generación del 98,* fue el músico de los *poetas del 27,* gracias a Lorca y a Gerardo Diego, que encontraron en él *la más feliz coincidencia...*[5] Y se adentran en su música y le animan a colaborar en el polémico *Homenaje a Góngora...* Y la *feliz coincidencia* de esta invitación,[6] fue la música para

[3] *Manuel de Falla,* Escritos. Introducción y Notas de Federico Sopeña. *Madrid, Public. de la Comisaría General de Música, 1947, 141 pp.* Vid. *también Félix Grande,* Memoria del Flamenco. II. *Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1979, pp. 508-510.*

[4] *Federico García Lorca,* Poesía. Teatro. Artículos. *T. I., Introducción de E. P. Barcelona, Círculo de Lectores, 1968, p. IX. En rigor, Landowska era clavecinista.*

[5] Vid. *el artículo de Enrique Sánchez Pedrote, «Manuel de Falla y la "Generación del 27"», en* ABC de Sevilla, *miércoles, 22 de septiembre de 1976, p. 25.*

[6] Vid. *la revista* Lola, Amiga y Suplemento de «Carmen, *n.º 1, p. 5.*

canto y arpa que el compositor realizó para el magnífico *Soneto a Córdoba,* de don Luis de Góngora, según nos relata Alberti en su *Arboleda Perdida...*[7]

Fruto de la admiración que Lorca sentía por el músico gaditano, es también la dedicatoria de su valiente *Oda al Santísimo Sacramento del Altar (Fragmento),* en «Homenaje a Manuel de Falla», así como el soneto escrito en febrero de 1927, con motivo del nombramiento de Falla como Hijo Adoptivo de la Ciudad de los Cármenes, el 26 de febrero del mismo año... He aquí la segunda *visión* lírica del músico andaluz, en este irregular soneto que, en verdad, no es de lo más brillante de la lírica lorquiana:

Soneto del Homenaje a Manuel de Falla
Ofreciéndole unas flores

LIRA cordial de plata refulgente,
de duro acento y nervio desatado,
voces y frondas de la España ardiente
con tus manos de amor has dibujado.

En nuestra propia sangre está la fuente
que tu razón y sueños ha brotado.
Algebra limpia de serena frente.
Disciplina y pasión de lo soñado.

Ocho provincias de la Andalucía,
olivo al aire y a la mar los remos,
cantan, Manuel de Falla, tu alegría.

Con el laurel y flores que ponemos
amigos de tu casa en este día,
pura amistad sencilla te ofrecemos.[8]

Ya Manuel de Falla, a sus cincuenta y un años, aparece en el ámbito nacional como un andaluz consagrado —fino, sensible, universal—... Y ésta es la faceta que va a interesar al poeta sevillano Joaquín Romero Murube (1904-1973), aparte de la honda admiración que por él sentía, y al que conoció en Granada, a través de Federico... Pues el ansia —el sentimiento profundo— de una Andalucía universal —inculcada por Juan Ramón—, siempre estuvo latente en el alma de Romero Murube; ello le llevó a estudiar y analizar nuestra psicología geográfica-lírica-humana, realizando tres interpretaciones, las más elevadas, de la sensibilidad íntima de la España eterna, en poesía, pintura y música, haciendo resurgir esa tríada andaluza irrepetible, allá en los últimos litorales: Picasso, en Málaga; Falla, en Cádiz y Juan Ramón, en Huelva...

En ellos, la interpretación de Andalucía alcanza —según Romero Murube— su plena universalidad que se unifica en una común aspiración: la amplitud eterna que «sin perder las savias vírgenes nativas, hace florecer en todos los climas y latitudes la rosa de la emoción andaluza más pura y trascendente».[9] Porque ellos lucharon con denodado esfuerzo «para superar el seductor casuísmo centrípeto de esta edénica, indolente y deliciosa región andaluza. Y lo atacan en sus manifestaciones más conocidas y peli-

[7] *Rafael Alberti,* La Arboleda Perdida. *Barcelona, Círculo de Lectores, 1975. p. 225.*
[8] *Federico García Lorca,* Poesía, 2. Obras, *II. Edición de Miguel García Posada. Madrid, Akal Editor. 1982. p. 415.*
[9] *Joaquín Romero Murube,* Memoriales y Divagaciones. *Sevilla, Gráficas Tirvia, 1950, pp. 28-30.*

grosas. El costumbrismo regional se convierte en Falla en la deliciosa gracia aérea de *El sombrero de tres picos;* el paisaje andaluz, en una danza lejana de horizontes; la gitanería, la copla, el cromo vulgar, en una áspera y honda liturgia de la sangre, el misterio, el ritmo y el instinto».[10]

Y movido de esta doble admiración —por el hombre y el artista—, le envió Joaquín Romero Murube, a finales de marzo de 1938, su apasionante y original libro *Sevilla en los labios,*[11] donde intenta exponer la *condición universal* de la *Ciudad de la Gracia,* como tan lírica y hondamente la definió el malogrado José María Izquierdo...[12] El libro del poeta sevillano, vertebrado en siete motivos fundamentales, está traspasado de la *gracia* sutil y aérea de Sevilla, y fue editado por la revista *Mediodía,* dirigida por Eduardo Llosent y Marañón, y en la que colaboraron los principales *poetas del 27.*[13]

Romero Murube dedicó el segundo *motivo* de su ensayo: *La Danza Andaluza,* en donde interpreta de forma general —y en forma de hipótesis—, las diferentes danzas del Sur: *A Don Manuel de Falla...*[14] El músico quedó altamente impresionado tras la lectura del libro, como se demuestra en la siguiente carta inédita, en la que Falla se autorretrata de cuerpo entero: hombre leal, religioso, educado, amigo de sus amigos y enamorado de Sevilla, al par que se traduce su propia morosidad para escribir, así como su ortografía correcta, su letra magnífica, muy parecida a la de su amigo Ignacio Zuloaga:

P A X — Granada, 29 de Mayo
1938

Señor
Don Joaquín Romero Murube,
Mi querido amigo:

A pesar de la culpable apariencia de mi silencio, aseguro a Vd. que sólo ha obedecido al deseo de escribirle con la tranquilidad que desgraciadamente me ha faltado desde que recibí su libro. ¡Y qué magníficos ratos le debo!

Lo he leído (y releído en muchas de sus páginas), y tal emoción hallaba a veces en él, que me parecía revivir los años de infancia, cuando conocí Sevilla y espontáneamente sentí la fuerte emoción de sus cosas esenciales.

Puede Vd. creer que mi contrariedad por no poder escribirle aún se aumentaba pensando en la mucha bondad y amistad con que me ha honrado Vd. dedicándome uno de los capítulos (y de los más andaluces) de su libro exquisito. Por cierto que nunca como en ese capítulo (salvo en cierta foto) he encontrado un *reflejo* más exacto de los *efectos* de mi enfermedad, ni tampoco andaluzada mayor que esos generosos calificativos con que Vd. lo adorna...

Mis males siguen sin decidirse a olvidarme, aunque, gracias a Dios, el buen ánimo sigue también siempre firme. Inmenso beneficio que me permite dedicar al trabajo de música (que de otro modo tendría que abandonar) los pocos ratos *favorables* que me dejan libre los médicos y sus auxiliares, con los demás obstáculos que nunca faltan y que imposibilitan todo plan de vida.

[10] Ibídem, *pp. 28-30.*

[11] *Joaquín Romero Murube.* Sevilla en los labios, *«Mediodía». Imp. de A. Padura, Sevilla, 1938. 188 pp.*

[12] *Joaquín Romero Murube.* José María Izquierdo y Sevilla. *Imp. Municipal, Sevilla, 1934, 124 pp.*

[13] *Jaén Valencia.* Índice Bibliográfico de la Revista «Mediodía». *Separata de la revista* Archivo Hispalense, *2.ª epoca, núms. 103-106. Sevilla, Imp. Provincial, 1960-1961. pp. 1-80.*

[14] Sevilla en los labios, op. cit., *pp. 25-60.*

Esperando confiadamente en su perdón y con vivo agradecimiento, le envía un saludo cordialísimo su muy amigo Manuel de Falla (firmado).[15]

La carta, modelo en su género, está escrita con el corazón, y muestra a Falla como un admirable epistológrafo, al estilo de don Juan Valera. Afortunadamente, se conserva también el sobre que lleva la siguiente dirección: «Señor/ Don Joaquín Romero Murube/ Patio de Banderas/ Alcázar/ *Sevilla*»;[16] con el siguiente remite: «*M. de Falla.* / Alhambra./ Granada».[17]

Pensaba Romero Murube, con toda certeza, que Falla, junto con Picasso y Juan Ramón, nos dan una lección profunda, sincera, humana, de cómo debe ser tratada Andalucía artística y universalmente... Y, movido por esta vocación y este ideal, concibió su soberbio capítulo «La lección de Falla», inserto en su divagador, amoroso y heterogéneo libro *Memoriales y Divagaciones*, en un intento —conseguido— de prosa juanramoniana...[18] Joaquín Romero puntualiza y reflexiona estética, líricamente; y surge la tercera *visión* de Falla:

Porque los duendes nos esperan en Cádiz. Si hay una ciudad que sea sólo transparencia, onda y temblor, esa ciudad es Cádiz. Fatalmente allí tenía que nacer, como en ningún sitio de España, ese escalofrío del alma, esa presencia de lo indefinible que el pueblo andaluz tan certeramente llama el *duende*. Hablar del duende es punto menos que imposible. Se siente; pero no se ve. Tenía que ser de esta ciudad sin tierra, que cuando nos da la realidad más tangible, es la realidad casi sin presencia de la música, las alegrías flamencas o el *Amor Brujo*. Tipo de duendecillo tenía don Manuel de Falla. Ese gaditano insigne es un andaluz universal. Detengámonos reverentemente en su recuerdo. La lección de su vida puede ser altamente provechosa.

Ni por un instante pueda albergarse la sospecha de que nuestras palabras han de incidir sobre la sustancialidad del arte de Falla; no somos quién para ello. Pero aparte de la obra musical, Manuel de Falla nos da una lección extraordinaria como hombre y como artista. Y es ahí, en su magisterio más humano y elegante, donde queremos detener un poco la atención de este momento.

Vocación hasta el sacrificio. Ésta es la primera cualidad que emerge cuando contemplamos la vida de este andaluz esencial. Falla, que era un magnífico pianista y que tuvo en sus lejanos comienzos el brillante papel de ejecutante, en aras de un perfeccionamiento que ha de constituir otra de las normas esenciales de su arte, marcha con su vocación y su falta de medios a París. Y allí adquiere dos cosas; centrar su capacidad expresiva en el ambiente de universalidad que exige la auténtica creación artística... ¡y una tuberculosis ósea que, como recuerdo de su juventud en un París lleno de entusiasmos y terribles privaciones, le había de acompañar toda la vida hasta llevarlo al sepulcro!

Pero la gran lección de Falla como artista nos llega desde entonces. Ya ha vencido esa resistencia del medio expresivo musical; un asenso internacional lo coloca —con Ravel y con Strawinsky— en la tríada magistral de la Europa musical de sus días; ahora ha de comenzar la labor exacta y profunda. El mensaje del artista está sobre el accidente del tiempo y del espacio. Un rincón cualquiera lleno de paz y de orden... Y trabajo.

Esta lejanía del maestro —y concluye Romero Murube— es aleccionadora... Falla, durante toda su vida de artista, da esta lección elegantísima de trabajo y soledad. Huye de todo. Sólo

[15] *Archivo del autor.*

[16] *Joaquín Romero, como es sabido, fue nombrado en 1943 Director Conservador de los Reales Alcázares, de Sevilla; cargo que venía desempeñando desde 1934. En el Alcázar tenía el poeta su vivienda-morada.*

[17] *Los subrayados* (cursivas) *los puso en el sobre el propio Manuel de Falla.*

[18] *Aún no se ha estudiado detenidamente la influencia que Juan Ramón Jiménez ejerció sobre Romero Murube; ahí está su prosa poética «Elegía a la muerte de un seise»*. Vid. Los cielos que perdimos. *Sevilla, Gráficas Sevillanas, 1964, pp. 36-38.*

su arte. Y Dios que lo hizo artista. A su retiro de la Antequeruela Alta subía muy poca gente: los fieles y contados amigos, y los gorriones que bajaban a picar las uvas del patizuelo que daba entrada a la casa del maestro.[19]

La cuarta *visión* lírica del músico andaluz nos la dejó Manuel Machado, en 1946, poco antes de morir, en un sentido y original poema —casi *chuflilla* gaditana—, rebosante de inspiración y gracia andaluzas... Fue la *última poesía* de Manuel Machado,[20] y lleva el título de *Resuena Falla...* En ella, se enlazan el sabor popular y la garbosa majeza, junto al íntimo y profundo sentimiento de admiración del poeta por el artista y el amigo... Poesía que, como bien afirma Dámaso Alonso, tiene su gracia en el final, en el *remate,*[21] donde está condensado el espíritu alegre y andaluz del propio poeta:[22]

Resuena Falla...

Manuel de Falla... Manuel
de Cádiz y de Sevilla,
Manuel es la «seguiriya»
de la almendra y del clavel...
Sólo él
hizo en el Mundo sonar
y al mundo entero admirar
lo que entendíamos pocos
amantes sabios y locos
de poesía popular.

¡Ay, noches del Albaicín,
de luna desparramada!...
¡Ay, ponientes de Granada,
de caramelo y carmín!...
¡Ay, jardín,
milagro de sombra y flor,
del saber y del sabor
de toda mi Andalucía,
Manuel, supremo cantor...

Angel, sombra, gracia, aquel...
Desde la cumbre nevada
a la falda caldeada,
desde la piedra al vergel!
Y, al pie de él,
el cantar de las ondinas,
las campanas submarinas
de Atlántida, allá en lo hondo,
del glauco Imperio del fondo
las melodías divinas...

[19] Memoriales y Divagaciones, op. cit., *pp. 28-30.*

[20] *Así se indica en las* Obras Completas *de Manuel y Antonio Machado. Madrid, Edit. Plenitud, 1973, pp. 298-299, en las que se reproduce el autógrafo.*

[21] *Dámaso Alonso,* Poetas Españoles Contemporáneos. *Madrid, Edit. Gredos, S.A., 3.ª edic. aumentada, 1969, p. 67.*

[22] *A este tipo de poesía popular y* de encargo, *como la hemos llamado, pertenecen también la* Chuflilla *dedicada al poeta sanluqueño Manuel Barbadilla (p. 212 de las citadas* Obras Completas), *y la* Falseta a la gloria del maestro sevillano Joaquín Turina, *recogida en el libro de Federico Sopeña,* Joaquín Turina. *Madrid, Edit. Nacional, 2.ª edic., 1956, pp. 9-11.*

¡Ay, Manuel!
que sólo las oyó él.
Angel, sombra, gracia, aquel...

Manuel de Falla, andaluz medular, que ya en su etapa parisina había fraguado en su alma y en su obra el *iberismo* que tomará la vertiente andalucista y hondamente gitana de *El Amor Brujo* y *El sombrero de tres picos,* partiendo de las sustancias rítmicas y ornamentales de nuestra lírica popular, rechazó tajantemente la machadiana *España de pandereta*... Él, sinceramente religioso, amante del silencio y amigo de la soledad —como se refleja en estas cuatro *visiones líricas*—, ya había muerto, lejos de su tierra andaluza, el 14 de noviembre de 1946, en Alta Gracia, provincia argentina de Córdoba, cuando Manuel Machado le dedicó su sentido —y último— poema andaluz...

Daniel Pineda Novo

La invocación del nombre

Enamorado del silencio, el poeta
no tiene más remedio que hablar.

Octavio Paz

I

Escribe José Ángel Valente en *A modo de esperanza* (1953-1954):

Y busqué en los más hondo
la palabra
aquella que da al canto
verdadera virtud.
Estaba solo.
Un cuerpo ante mis ojos:
le di un nombre,
lo llamé hasta mis labios.
No lo pude decir.

Porque nada podía
ser dicho aún.

(«Destrucción del solitario»)

Esta posibilidad del decir y al mismo tiempo imposibilidad de sustraerse al decir, caracteriza no sólo a Valente sino a todo verdadero poeta. El poeta es el que oye el silencio sin medida de las cosas, por ello su relación con el lenguaje es controvertida. La escisión, el abismo que se abre en los labios mismos del poeta viene de su necesidad

de que la palabra no sea comunicación o puente sino comunión, presencia sin reverso. Sartre lo vio bien en la definición que hace del poeta en *¿Qué es la literatura?* (1948). Los poetas, dice Sartre, no sueñan «en *nombrar* el mundo y, verdaderamente, no nombran nada, pues la comunicación supone un perpetuo sacrificio del hombre al objeto nombrado o, hablando como Hegel, el hombre se revela como lo inesencial delante de la cosa, que es lo esencial». Y más adelante: «En lugar de conocer primeramente las cosas por sus nombres, parece que tuviera inicialmente un contacto silencioso con ellas, ya que, volviéndose hacia esta otra especie de cosas que son para él las palabras, tocándolas, palpándolas, descubre en ellas una pequeña luminosidad propia y afinidades particulares con la tierra, el cielo, el agua y todas las cosas creadas». Estas palabras, a pesar de que simplifican la relación del poeta con las palabras —y marginan penosamente al prosista esclavizándolo al supuesto nombre de las cosas—, me parecen importantes en la medida en que sitúan el lenguaje de la poesía en una suerte de analogía con las cosas. José Ángel Valente lucha contra la instrumentación de la palabra y pide a ésta que alcance un grado de no-retorno: palabra que no puede ser traducida ni reducida a sus posibles significados. Escribir y leer en verdad poesía habrá de ser, pues, un momento de unidad. La palabra poética es para Valente una vuelta al origen, un origen que vuelve emanando desde su centro el espacio de la creación. No es distinto de lo que escribió Octavio Paz en un lugar de *El mono gramático* (1972): «La visión que nos ofrece la escritura poética es la de su disolución. La poesía está vacía como el claro del bosque en el cuadro de Dadd: no es sino el *lugar* de la aparición que es, simultáneamente, el de la desaparición». Y Roland Barthes señala en su libro *Crítica y verdad* (1972), qùe «no son imágenes, ideas o versos lo que la voz mítica de la Musa susurra al escritor: es la gran lógica de los símbolos, son las grandes formas vacías que permiten hablar y operar». Y para cerrar estas citas recordaré lo que el mismo Valente ha dicho al respecto en un bellísimo texto sobre Antoni Tapies: «La creación de la nada es el principio absoluto de toda creación. [...] Crear es generar un estado de disponibilidad, en el que la primera cosa creada acaso sea el espacio de la creación».

La poética valentiana descubre la palabra como hecha de nada, algo que está vacío, es un vuelo con sólo el ala describiendo un centro sin imágenes. La palabra es luz «donde aún no se han formado los rostros innumerables de lo visible». Es, pues, la palabra de fondo, la palabra que no se nombra. El significado que adquiere esta palabra de fondo es el de lo sagrado y su virtud irreductible, el silencio. Palabra que no puede ser dicha porque tiene todas las significaciones y, en la medida que reconcilia el ser con el mundo, ninguna. Esa fusión o vislumbre es de talante místico: no trata de mostrar sino que se conceptúa como la posibilidad del mostrar.

II

A partir de la aparición de *Material memoria* (1979) la poesía de Valente se configura como claridad— entre otros sentidos que no niegan éste— con una clara vocación de algo que podríamos llamar la exploración del nombre. En alguna ocasión el propio Valente ha hecho referencia a los noventa y nueve cuadernos de Saussure que se guardan en la Biblioteca Pública de Ginebra. En ellos, el gramático rastrea a través

de distintas tradiciones poéticas —germánica, védica y otras— la existencia de una sola palabra o conjunto de palabras común. Esta iteración de una palabra escondida que sería la generadora de las demás palabras, podría recordarnos la idea del arquetipo junguiano, pero aunque de indudable origen platónico, las características de esta ontología del decir son distintas. No es la posible comparación con las teorías de Jung mi tema. Quiero ahora señalar que lo que he dicho hasta aquí indica un origen sagrado de la manifestación poética: una palabra indecible, más allá del lenguaje, late entre las palabras. Un místico cristiano sabiendo que no lo dice diría que es Dios, un cabalista haría señales, como la pitonisa, sabiendo que no puede ser dicho de otra forma. Valente, con una rigurosidad ejemplar ha hecho de su obra, e intuyo que de su propia vida, el ritual invocador de ese nombre.

La mística ha sido en él la respuesta a su difícil relación con el cristianismo. Superación del cristianismo por despojamiento de lo accesorio y de todo aquello que lo constituye en estratificación de lo religioso, superación por descenso a su raíz. La tradición que le abre las puertas a esa vía unitiva es múltiple: la mística en su versión cristiana y también judaica. Por un lado San Juan de la Cruz y los textos teóricos de Santa Teresa; por el otro, la Cábala y sus comentadores; y, paralelamente a estas influencias más cercanas, no dudo en afirmar que también le ha influido el taoísmo, el budismo zen, sobre todo en el concepto de vacío-plenitud, e incluso el tantrismo. Valente rara vez se ha referido a estas tradiciones orientales, pero el paralelo existe.

Aunque la presencia de la imaginería cristiana es fácil de percibir en sus poemas, Valente ha desplazado su atención hacia la literatura rabínica secreta (y he de recordar que mística viene de *mystikón,* secreto). Una de las obras centrales de esta tradición es el *Zohar,* de Moisés ben Semtob de León, aparecida en 1275. El tema de este libro, como el de la mayoría de los libros cabalísticos es, precisamente, el del Dios escondido relacionado con el hombre y el universo a través de los Sefiroth, letras sagradas y atributos de Dios a un tiempo. Valente ha escrito un libro de poemas en el cual cada poema se inicia con una letra hebrea, y el tema —por decirlo de alguna forma— de esos poemas, tiene que ver con la simbología esotérica de la Cábala; pero aunque es tentador analizarlo, no es mi competencia; por lo demás, *Tres lecciones de tinieblas* que es el libro al que me refiero, puede ser leído sin ser el lector un cabalista...

Antes de seguir, y puesto que esta «palabra de fondo» va a estar en el centro de este intento de aproximación a su poesía, haré referencia a la semántica religiosa de la voz *luz* por estar directamente relacionada con la imagen central a que nos referimos: palabra de fondo o invocación del nombre. Eduardo Cirlot en su *Diccionario de símbolos* dice que «la palabra hebrea luz tiene varios significados (ciudad-centro, como Agartta, mandorla o lugar de la aparición», y también, según refiere Guénon en *Il Re del Mondo,* significa "una partícula" humana indestructible, simbolizada por un hueso durísimo, a la que una parte del alma se mantiene unida desde la muerte a la resurrección». La ciudad-centro de la que habla Cirlot me recuerda la ciudad de Betel, llamada antes Luz. Betel, según el mismo Guénon, viene del hebreo Beith-El, la casa de Dios. Como es sabido, en el evangelio de San Juan se identifica el principio, el verbo, con la luz *(Juan,* 1:1). No es la única tradición que ha expresado esta cercanía o identidad; también en los *Vedas* se une el principio, Brahma, con Va, la palabra. En la tradición

cabalística tanto el verbo como la luz son manifestaciones de la palabra divina. Para los griegos fue el logos al que atribuían la categoría de fundamento. Concretamente entre los estoicos llamaban a este fundamento que, como dice María Zambrano, «no es concepto, pues es ella misma [la palabra] la que hace concebir», logos-espermático: palabra-germen, palabra seminal de la que proliferan las demás palabras. Y Valente ha escrito, siguiendo a su maestra Zambrano, lo siguiente: «Palabra inicial o antepalabra, que no significa aún porque no es de su naturaleza el significar sino el manifestarse. Tal es el lugar de lo poético» *(La piedra y el centro,* 1982); y en otro lugar, ahora en verso y enlazando con nuestro tema dice:

Luz
donde aún no forma
su innumerable rostro lo visible.

Hacia esa luz, que es como dice con una antítesis común al barroco y muy de su gusto, «oscura luz del fondo», tiende a descender su poesía. Védicos, neoplatónicos, talmúdicos, cabalistas y gran parte de los místicos ven, con las matizaciones que sean necesarias, la palabra como el principio. Incluso en el caso de la Cábala judía ve la palabra de la Torá como principio de la cosmogonía. Éste sería el extremo metafísico de lo que hablamos. Bien: centro, mandorla, lugar de la aparición, realidad esencial en el tránsito vida-muerte, luz, en su concepto numinoso, todas estas palabras aparecen de manera casi emblemática en Valente.

Material memoria, el libro que inicia decididamente esta etapa mística, se abre como un descenso a la oscuridad. El poeta intuye que ha de vislumbrar en lo oscuro la palabra, que la aurora ha de ser engendrada por la noche, esa intuición se convierte en una búsqueda de la revelación de un centro ontológico. La soledad y abandono activo del escribiente se inicia con una crítica del lenguaje: Valente lleva la expresión poética al puro aliento, al límite del decir, al punto cero de la escritura, allí donde casi no puede decirse y por eso el poema «es el don de lo imposible». Como en toda experiencia de lo sagrado, y esta bajada a lo oscuro lo es, el poeta sufre las penalidades de una iniciación: abandono o devoración, sentimiento de muerte, de que algo de nosotros se queda fuera. En toda iniciación es mucho lo que sobra y, en el caso del poeta, le sobran, en un principio, las palabras; sin embargo, y sin contradicción, es poeta por las palabras que le surgen de esa mirada primera. En ese descenso hay una visión de lo sagrado. Dice Valente:

Bajaba como un gran animal no visible el
aire a abrevar lo celeste.

La imagen que origina este verso es el final del *Cántico* de Juan de la Cruz:

Y la caballería
a vistas de las aguas descendía.

Estos dos versos del célebre poema han sido para Valente una verdadera fuente de inspiración. Estos versos son una expresión de la fusión con lo sagrado. En el poema de Valente la caballería —los sentidos, según de la Cruz— se convierte en un gran animal no visible. ¿De dónde bajaba? De ningún sitio: importa el descender, el abando-

no. Para Valente la inspiración es un abrirse más que un penetrar, un recibir. Es una actitud femenina: el poeta se prepara para recibir la palabra, el ascenso en él de la palabra. En buena lógica con el cristianismo, piensa que uno se abre a Dios. Ese abrirse está en relación con la generación de un vacío propiciatorio donde tal vez se haga presente lo anhelado. A este respecto, Ángel L. Cilveti cita en su libro *Introducción a la mística española* un texto curioso del psicólogo católico R. C. Zaehener, en el que dice que el alma «debe representar la mujer porque, en su relación con Dios, es enteramente pasiva y receptiva... Es, pues, comparable a la virgen que se enamora violentamente y nada desea tanto como ser poseída y asimilada por el amado. No hay que extrañarse de que los raptos de los místicos sean tan semejantes a los transportes de la unión sexual, si el alma desempeña el papel femenino y Dios el masculino...» Aquello que penetra en el espacio de la creación, está dentro y fuera al mismo tiempo, como el hombre en el abrazo amoroso con la mujer. En este sentido es fácilmente comprensible que Valente diga que «escribir no es hacer, sino aposentarse, estar». «No es acto, sino lenta formación natural.» Llamar natural a la escritura me produce una cierta sorpresa; pero creo entender que Valente lo dice en el sentido de que opone la poesía al lenguaje instrumentado, a la escritura que se agota en su significación. El poema se convierte para Valente en la palabra natural opuesta al hacer. El hacer es perfección o deterioro, la palabra poética un estar: volvemos a ser uno después de tantas palabras rotas. La alquimia del verbo valentiana consiste en transmutar por despojamiento, por desinstrumentación del lenguaje en palabra donde, en ocasiones, se «oye antes que ella misma su silencio», es decir, el silencio que a través de nuestra voluntad se hace signo, un signo vacío. Esta aspiración extrema produce en su poesía una disminución de la variedad temática, a mi juicio innecesaria. Los temas y las palabras se ponen a dieta en beneficio de la rigurosidad poética. Incluso la ironía, tan común en sus libros anteriores, comienza a reducirse a lo mínimo. La ironía haría estallar, con su sonrisa afilada, la transparencia de un decir que se mantiene casi sobre el aire, como el funambulista. Una línea en el aire. El amor mismo —*Material memoria* es un canto amoroso—, no aparece en sus formas eróticas sino, sobre todo, sexuales. La palabra agua o los adjetivos y substantivos del mismo campo semántico tienen tanta constancia como la palabra luz y derivadas. La luz y la humedad, los ojos y el tacto. Es el agua, oscura o luminosa, de una memoria remota, de una memoria del origen. De ahí la presencia sexual: descenso y cópula de la materia con la materia.

Material memoria nos invita a leer sus poemas, verlos y tocarlos. Los tocamos con la vista, como si el silencio pudiera ser tocado, como si el tacto nos hiciera sentir el silencio. La poesía de Valente nos recuerda, nos despierta el cuerpo en el día primero, es un ver primero. La memoria es matérica, las palabras tienen hálito, aliento. Por eso escribe Valente:

> Mientras empañe el hálito
> las palabras escritas en la noche
> no moriré.

Un verdadero poema empaña como lo hace la respiración —esto mismo decía Picasso de la pintura—, está vivo, es, en palabras de Lezama Lima que abren este libro, «el primer animal visible de lo invisible».

El otro libro en el que voy a centrarme es *Mandorla* (1982). Dice Gershom Scholem que las palabras de la Torá son comparables a una nuez. Según el mismo autor esta comparación fue hecha por los hasidin alemanes y franceses de principios del siglo XIII. Cirlot, en el diccionado citado, explica que la mandorla simboliza el «sacrificio perpetuo que renueva la fuerza creadora por la doble corriente de ascenso y descenso». Almendra oscura, cerrada, mandorla: tiene las formas de las manos en la oración cristiana; como dice Valente: «mis manos cóncavas en ti», y también en la misma posición recuerdan la forma del Pantocrátor donde el arte bizantino y románico comprendían la figura de Dios. Ya he dicho que Valente participa de la imaginería cristiana; sus imágenes centrales están directamente relacionadas con los tópicos de esta tradición; pero he de decir que Valente transfigura lo heredado al liberarlo de su significación concreta: no nos hace pensar tanto en el cristianismo como en los propios poemas.

A diferencia de *Material memoria* la sexualidad aquí acentúa lo erótico, aunque es verdad que de una manera sublime. El poema «Espacio» es verdaderamente ejemplar. Cito sus últimas líneas:

> La longitud enorme del camino que la mano habrá de recorrer hasta alcanzar el punto en donde, posada ya en el tacto, aguarda la mirada. No media el tiempo sino la interminable duración del deseo entre la palma y el suave descenso de tu vientre. Antecesión o sucesión. Yo estoy llegando a ti y aún no toco tu borde, en el que ya se abrasa la memoria.

Este poema y muchos otros de *Tres lecciones de tinieblas* (1980) me hace pensar en el memorable libro de Eugen Herrigel, *El zen en el arte del tiro al blanco*. En el poema citado, el deseo es como la tensión del arco del maestro zen: al abrirse ya contiene, en su propia tensión total, su fin. El cuerpo deseado no es sino el borde mismo del deseo. No hay tiempo entre la flecha y su blanco, como no lo hay entre la mirada, la mano y el cuerpo: sólo espacio. Antes de tocar el cuerpo deseado ya se abrasa en él la memoria. No hay tiempo, el deseo y lo deseado son un solo cuerpo. No puedo dejar de citar un fragmento del libro de Herrigel en el cual dialoga con su profesor de arco:

> ¿Soy yo quien estira el arco, o el arco que me atrae al estado de máxima tensión? ¿Soy yo quien da en el blanco, o es el blanco quien acierta en mí? ¿El «Ello» es espiritual, visto con los ojos del cuerpo, o corporal, visto con los del espíritu? ¿Es ambas cosas o ninguna? Todo esto: el arco, la flecha, el blanco y yo estamos enredados de tal manera que ya no me es posible separar nada. Y hasta el deseo de separar ha desaparecido. Porque, apenas tomo el arco y disparo, todo se vuelve tan claro, tan unívoco y tan ridículamente simple...
>
> —En este mismo instante —le interrumpió el maestro— la cuerda del arco acaba de atravesarle a usted por el centro.

El deseo, ese querer que transforma el tiempo, en el poema de Valente lo anula, pero inventa el espacio. Ese espacio es amoroso y es el lugar de la reconciliación entre la quietud y el movimiento. La experiencia amorosa nos hunde hacia «un tiempo inmemorial» del cual tenemos memoria, «hacia un adentro del tiempo». Tiempo sin tiempo, vuelta al principio. El cuerpo amado, dice Valente «es el centro y la extensión». Creo que es como la piedra que cae en el agua creando una expansión de ondas que son la extensión del centro. La verdad que significa amar es en Valente un poder transfigurador en grado extremo, por eso la persona amada extiende su cuerpo en toda lati-

tud: el cuerpo es la transparencia donde el mundo revela por un instante su unidad. Todo se hace sagrado bajo la tensión del deseo que, antes de dispararse, ya ha alcanzado el centro «donde ya se abrasa la memoria».

La mujer es el otro lado de lo que somos, y en la obra de Valente es una presencia continua. En ocasiones es madre, útero o tierra, en otras, criatura elegida, presencia en el centro del día o de la noche, llamada hacia donde el tiempo se hace lento y luego «en la veloz quietud del centro», se hace espacio. El mundo, ya lo he dicho, se transfigura, pero me atrevería a sumar a lo anterior que esta transfiguración no opera en el mundo de todos los días, el mundo de la ciudad o del hacer, sino en el del espíritu y en el de la naturaleza. No hay calles, ciudades, libros, oficinas, bares, discotecas, pubs, parques ni cines en esta poesía última de Valente. El amor transfigura por despojamiento, tiende hacia aquello que hace posible lo vivo más que hacia una nueva manera de ver lo existente. Esta actitud es una crítica, creo que angustiada, de la historia. Valente no se reconoce, al menos eso me parece, en lo que el hombre ha hecho consigo mismo, salvo en los extremos de la creación, entre ellos la música. Pero sigamos con la mujer: la mujer se hace centro y el centro tiende hacia sí mismo. En el poema titulado *Graal,* la vulva es una oscura respiración donde, en expresión suya «late el pez del légamo» y donde el poeta mismo es un latir. «La vulva, el verbo, el vértigo y el centro», termina diciendo el poema. No dice palabra sino verbo: en la respiración oscura de la vulva, en ese centro que es un «vacío lleno», la palabra es carnal: palabra única que tiene todas las significaciones posibles, o más exactamente, palabra que ya no significa porque es anterior al decir. Con esto, Valente acude una vez más, de manera tenaz, a los limos de lo uno. Hay en toda su poesía una nostalgia de lo remoto, de la inocencia, de las aguas primeras. Como si se tratara de un pez que necesitara sin desearlo del aire, Valente está en la superficie sólo para tomar el oxígeno que le permite ir hacia el fondo. «Nostalgia de las branquias», del animal que vive en lo hondo, nostalgia de una palabra primera y única, de una palabra total que es vuelo y al mismo tiempo fluido en lo profundo. Esta palabra es un «pez-pájaro»; ese pájaro imposible, como el imposible don del que hablé al principio, resuelve la dualidad: es palabra que aloja «la totalidad del despertar».

Mandorla es un libro en el que, desde el principio, muerte y resurrección forman parte de la experiencia poética; no podría ser de otro modo en una escritura que supone la iniciación del escribiente y también del lector: es un descenso hacia «un canto de frontera» donde el poeta aguarda el advenimiento del despertar.

La mandorla es el lugar oscuro del principio, útero de donde parte la diseminación, «antelatido cóncavo», donde se inicia y hacia donde parte todo lo existente. Espacio de lo indiferenciado donde se reconcilian lo racional y lo irracional, la raíz y el vuelo. No es el tiempo del decir: el centro simbólico al que hace referencia la mandorla es el silencio anterior a todo decir. El último poema de este libro se llama «Muerte y resurrección» y hace clara referencia a la resurrección de Cristo. Si el comienzo del libro es un descenso a la oscuridad de esa tumba de la mandorla, ahora, pasada la iniciación, se vuelve. Las noticias que nos da el poeta son sobre la ausencia de su cuerpo. No se halló el cuerpo de la muerte. Morir, dice, no tiene cuerpo: «estaba sobrevivida al fin la transparencia». ¿La transparencia es un volver al tiempo —por llamarlo de alguna

manera— anterior a nuestro nacimiento? ¿Resurrección a qué? Valente parece estar pensando aquí, no en el doble nacimiento del iniciado, sino en una vuelta a lo uno. ¿Pero quién vuelve? No sé si al morir nos hacemos transparentes, pero creo que el morir tiene cuerpo. Morir es el acto de morirse, es este cuerpo quien muere: un cuerpo y un alma, una carne y un aliento, unos ojos que al abrirse han tocado la inagotable realidad del mundo. Esa nostalgia de las branquias que es también una nostalgia del no-nacer, ¿no es también una crítica velada del estar aquí, en este mundo? No ignoro que cuando digo «este mundo» estoy designando una realidad plural. Desesperado a veces, tenso, meticuloso, pasional, transparente, el deseo en Valente de una vivencia sagrada y sin distancia le lleva, en ocasiones, a un trascender lo existente hacia el aliento primero y potencial de su realidad. Es un escritor religioso, alguien que busca entre las palabras el nombre escondido, la respiración del universo. Esta búsqueda en toda cosa de una realidad de fondo es también una nostalgia de la muerte, no del lento morir de cada día que es también un lento vivir, sino de lo indiferenciado, de la anulación del cuerpo: alcanzar al fin la transparencia que no vuelve a encarnar. Pero si en ocasiones el significado de algunos poemas me hace pensar esto, el lector que lee estos mismos poemas con la pupila pegada a los versos, siente otra cosa: siente un cuerpo. Cuerpo no opaco, en él, el silencio y la voz, muerte y resurrección nos permiten vislumbrar el cintileo luminoso de la vida. Si digo que hay una tensión espiritual e intelectual que le lleva a escribir con una conciencia casi programática de lo que podría llamarse su poética, también añado que sus poemas saltan ese querer ver a Dios, o al pneuma o a lo hondo y extremo en todo, y nos muestra la materialidad del lenguaje. Esto último no niega la afirmación primera, sino que hace patente la búsqueda consciente y los resultados poéticos de esta revelación crítica.

A través del decir extremo de Valente se quiere hacer coincidir las palabras y las cosas. ¿Coinciden en los libros que hemos citado? Todos sabemos que las cosas no tienen nombre y que la literatura es la búsqueda denodada de esos nombres. ¿De qué forma, pues, pueden coincidir? Creo que quizá coincidan en el punto cero de la escritura o del decir, allí donde el lenguaje no se propone ser testigo de una realidad sino la realidad misma. Las cosas y la poesía son ambas indecibles salvo tal y como son, como silenciosa presencia. Sólo que el silencio de la poesía es sonoro, como nos enseñó el clásico. Este silencio ¿no es acaso el testigo de ese otro silencio del que surge? ¿No escribe Valente para ser fiel a esa primera mirada, ajena a la palabra pero que gracias al poema se manifiesta? De esta visión nace en Valente su actitud ante el lenguaje, su rigurosa crítica de la poesía como significación y su apuesta hacia un escribir que sólo pueda ser leído desde la incorporación de la palabra. Habitar el verbo, hacerlo carne, sentir el aliento de la palabra respirando el cuerpo del decir. Valente se ha preguntado constantemente por el ser del poema y ha hecho de ese ser el centro y la extensión. En este sentido puede decirse que la poesía es el tema de sus poemas. Pero aunque su poesía no se agota en sus significados —ni ninguna otra—, creo que es lícito, para terminar, preguntarse qué dice su poesía. Creo que en los momentos más altos dice Uno, el uno donde todo se transfigura en luminosa palabra no usada.

Juan Malpartida

España en la obra de Simone de Beauvoir

En el inicio mismo de los años treinta, conocido y poseído Sartre y hecho el desamarre definitivo del universo burgués de su niñez y adolescencia, Simone de Beauvoir va a conocer España. Destino individual y colectivo convergerán así en una primavera de ilusiones. Después de la Revolución rusa y salvo los fugaces brotes de algunas naciones centroeuropeas, no ha existido en el Viejo Continente —ni en el mundo, si exceptuamos, muy parcialmente, a China— ningún pueblo que haya decidido recuperar sus destinos. La Segunda República española, en rápido paso hacia un régimen comunista a los ojos de los círculos más avanzados de la elite progresista europea, encandilará la imaginación y excitará la esperanza en el pronto advenimiento de una nueva era histórica presidida por el proletariado.

Así, en el verano de 1931, al planear sus primeras vacaciones en el extranjero, Simone y Jean Paul no tendrán duda en elegir. No se arrepentirán de su opción. La Península deslumbrará a una joven que, tiempo adelante, conocerá todos los rincones del pequeño Planeta Azul.

Figueras, primera etapa de su itinerario, le sumergirá ya de pleno en la realidad española. La flamante profesora de instituto creerá empaparse de vida y ensueños románticos en su contacto con esta geografía fronteriza: «Ninguno de los dos había cruzado nunca la frontera y cuando vimos en Port-Bou los tricornios barnizados de los guardias civiles nos sentimos inmersos en pleno exotismo. Nunca olvidaré nuestra primera noche en Figueras; habíamos reservado habitación y comido en una pequeña posada; caminábamos alrededor de la ciudad, la noche caía sobre la llanura y nos decíamos: ''Es España''».[1]

Muy poco después, Barcelona acabará por ganar a la neófita a su nuevo culto. El escenario es, en verdad, fastuoso —luminosidad mediterránea, cosmopolitismo acendrado, belleza arquitectónica, pintoresquismo inigualable de barrios y ambientes menestrales—; y los actores no le irán a la zaga; todo el hervor, toda la energía creada por el cambio de régimen crepitará en la ciudad con mayor fuerza que en parte alguna. Para que nada falte y sus deslumbrados visitantes experimenten toda la gama de emociones, una revolución dentro de la revolución se producirá durante su estancia. Un intento frustrado de revuelta anarcosindicalista pondrá en relación a Simone con un anarquismo que en Cataluña mana más anchamente que en ningún otro lugar del mundo.[2]

[1] *S. de Beauvoir,* La plenitud de la vida. *Barcelona, 1984, p. 73.*

[2] Ibíd., *p. 75.*

La futura autora de *Los Mandarines* no pensará como Edmundo d'Amicis a finales del siglo XIX que el Principado constituye un prólogo demasiado hermoso para un libro mediocre. Castilla, siguiente estación en la ruta de «Castor», le mantendrá en el mismo estado de gracia. A su llegada, la capital de la nación atraviesa por incontable vez uno de sus paisajes favoritos. Las cábalas y rumores de todo género propician cháchara interminables en torno a los veladores de café y cervecerías. Cada cual canta su copla y acomoda el porvenir a sus ambiciones y proyectos. Fernando, el amigo pintor de la pareja y su anfitrión en la Villa y Corte, ve hecha ya realidad una Rusia española. Lástima que este artista, conocedor probablemente de Rafael Alberti y María Teresa León, no los pusiera en relación con otra de las más célebres uniones del mundo cultural de la postguerra. Sin duda, habrían acrecentado las simpatías de Beauvoir y Sartre por las reivindicaciones y anhelos de las clases populares, las más observadas por los dos prometedores filósofos.

Éstos tal vez no necesitarían de la charla animosa y profética de la otra joven pareja para que su temperatura espiritual se acompasase a la atmosférica. Los toros y el Prado se encargarán de ello. Los registros de la intuición y sensibilidad de la autora de *El Segundo Sexo,* espoleados por el desafío, desplegarán una capacidad de captación, en verdad, asombrosa. Todo el misterio que envuelve la lucha en el ruedo entre el animal y el hombre fue aprehendido por Simone de Beauvoir con sólo la asistencia entusiasmada a dos o tres corridas.

Si, como defienden los aficionados a la fiesta nacional, ésta encarna parte del carácter hispano, en la segunda pinacoteca del mundo, uno de los máximos exponentes también de aquél, conforme al parecer de reputados críticos, centrará la atención de Beauvoir y Sartre. Frente al Greco, que de él se trata, el pincel de Goya le despertará menos interés.

Aunque la trepidante vida de Madrid durante aquel verano climatérico no hace decaer un instante el arrobamiento de quien escribiera ese gran testimonio-novela intitulado *La sangre de los otros,* Ávila, Segovia, Toledo... arrebatan a la imaginativa parisina, en que sueño y realidad se confunden en mezcla que pocas veces volverá a ocurrir en la existencia de tan sensitiva trotamundos. «En Ávila, por la mañana, abrí los postigos de mi cuarto; vi, contra el azul del cielo, torres soberbiamente erguidas; pasado, porvenir, todo se desvaneció; no había sino una gloriosa presencia: la mía, la de las murallas, era la misma y desafiaba al tiempo.»[3]

Emprendido el retorno con algunas pequeñas desviaciones del camino tradicional, poco a poco las piezas vuelven a encajarse. Tras el ardiente estío español, de los secarrales y parameras, la querencia del verde y del otoño se encontrará colmada al pisar suelo francés —«Me había gustado la dureza de las mesetas castellanas pero me alegró encontrar en las colinas vascas un otoño con olor a helechos»—.[4]

[3] Ibíd., *p.* 79.
[4] Ibídem.

Segundo viaje por España: Andalucía

La flecha española ha quedado clavada en el espíritu de la pareja Simone de Beauvoir y Jean Paul Sartre. Vendrán los días y trabajos de 1932 y la imagen de sus hombres y paisajes incandescentes no se borrarán.

Sin Andalucía, la visión española quedaría mutilada para unos franceses que, a pesar de su iconoclastia burguesa y su anticonvencionalismo, se sienten a sus anchas en la compañía —libresca— de sus grandes viajeros del XIX. Sevilla, Cádiz y Ronda constituyen los vértices de su más morosa penetración por las tierras ardientes del Mediodía español, tan cercanas a Marruecos, otro de los países que vibrará siempre con fuerza en las emociones y recuerdos de ambos escritores. La excursión no será esta vez solitaria. Un matrimonio amigo les acompañará. Más libertad de acción y menos de comunicación y confidencias. Como contrapartida, los trenes y autobuses del año anterior serán sustituidos por un potente automóvil.

Tras una breve incursión a las Baleares, y como antesala andaluza, el Marruecos español. Tetuán, Xauen...: colorido, fuerza, atraso.[5]

En Sevilla, el panorama no cambia sustancialmente; pero aquí el anhelo de progreso es un factor activo y dinámico, especialmente en los sectores obreros.[6] Sevilla «la Roja», la ciudadela del comunismo hispano de la época, con unas clases nobiliarias ancladas en la feudalidad y un proletariado militante, les abrirá el cofre de sus encantos... y de sus zozobras. Semejaba que la historia deseaba que Simone de Beauvoir hiciera de fedataria de las primeras grandes convulsiones de la Segunda República española. Nada menos que la «Sanjurjada» coincidió con su llegada a la capital de Andalucía. La simultánea presencia en ésta de uno de los hombres decisivos en la instauración del nuevo régimen revelaba la extrema confrontación ideológico-social de la urbe hispalense, como hemos expuesto más arriba.[7] El ascendiente de los poderes tradicionales era tan poderoso que cabía contar, como lo había hecho el general Sanjurjo, con su apoyo para dar un vuelco completo a la situación política.[8] Aunque sucinta, es muy sabrosa y penetrante la descripción de Simone, con algunas notas de gran valor documental. «Una gran muchedumbre corría por las calles gritando, cantando, vociferando. La seguimos; en la calle de las Sierpes, bajo los toldos, algunos círculos aristocráticos ardían. Mientras los bomberos se acercaban sin mucha prisa, la gente se puso a gritar "¡No los apaguen!" "No teman —dijeron los bomberos—; no tenemos prisa". Esperaron para accionar sus mangueras a que todo el mobiliario se hubiera consumido.»[9]

Tragedia y comedia se alternan en la vida, sobre todo, en la de las exuberantes ciudades meridionales. Y así, a punto estuvo nuestra autora de verse envuelta en un susto mayúsculo al vestir inadvertidamente una indumentaria, moteada de flores de lis, con los «colores monárquicos».

[5] Ibíd., *p. 100.*

[6] *J. M. Cuenca Toribio,* Gentes y momentos de Sevilla. *Sevilla, 1967.*

[7] Vid. *la excelente recreación de N. J. Salas,* Muerte en Sevilla. *Barcelona, 1986.*

[8] Cfr. *la magnífica tesis doctoral de J. M. Macarro,* La utopía revolucionaria. Sevilla en la Segunda República. *Sevilla, 1985.*

[9] *S. de Beauvoir,* La plenitud..., *p. 101.*

La Giralda; la Alameda, en la que aún se conservaban en todo su esplendor sus inolvidables «tablaos»; Triana, cuyos incontables tesoros no serían degustados por una Simone, tal vez algo apresurada o agotada por el calor, se erigieron, como era inevitable, en los hitos de las andanzas de la joven pareja por las calles y barrios de la inigualable ciudad.[10]

Infortunadamente, otras capitales andaluzas llenas de misterio, gracia y armonía, como Granada o Córdoba, apenas si merecen una escueta referencia en este diario viajero por el Sur español. El termómetro hacía sentir sus naturales estragos y la convivencia entre los Pagniez y nuestra pareja se deterioraba a ojos vistas. De ello, claro es, se resentiría la retina de Jean Paul Sartre al valorar monumentos y lugares, como, por ejemplo, los de Ronda, «una aldea muerta y sin verdadera belleza». Cádiz constituiría una excepción muy parcial, aunque también su alusión carezca de interés. Precisamente en sus tierras Simone pondrá punto final a su andadura andaluza. En Tarifa las anotaciones de «Castor» recogen un episodio conmovedor e ilustrativo: «Pese al esplendor del panorama que nos descubría más allá del mar la costa africana los cuatro sentimos la desolación de Tarifa; comimos pescado que flotaba en un aceite atroz y un chico de unos doce años se dirigió a nosotros: ''¡Qué suerte tienen! —nos dijo en un tono que nos partió el alma—. Viajan; ¡yo nunca me moveré de aquí!'' Pensábamos que, en efecto, envejecería en ese rincón perdido de la tierra, sin que nunca le ocurriera nada. Cuatro años más tarde, sin duda, le ocurrieron cosas, pero ¿cuáles?»[11]

La guerra de España

Según todas las trazas, no es muy aventurado suponer que este avispado chiquillo muriese a manos del cainismo que se apoderó de la reseca piel de toro en el verano trágico de 1936. Durante él, como es sabido, la baja Andalucía se convirtió en uno de los primeros y más sangrientos escenarios de la tragedia ibérica, en el que el antagonismo de clase alcanzó mayor virulencia.[12]

La guerra de España sería, en efecto, el golpe último que hundiría las ilusiones de la izquierda intelectual en la implantación de un nuevo orden basado en las semillas esparcidas por Lenin y sus seguidores. Eran, por el contrario, las «potencias fascistas» las que se aprestaban, con posibilidades de éxito aparente, a detener la historia. La llegada de Hitler al poder por vía democrática, la crisis francesa de comienzos de 1934, la guerra de Abisinia, la ocupación de Renania y... la guerra civil española. Ésta venía a poner de manifiesto a gran parte de la inteligencia francesa que la hora de la verdad había sonado. Las discusiones de rebotica, las teorizaciones docentes, las revoluciones en el papel, la consideración biempensante de la pobreza y el subdesarrollo por burgueses desclasados o frívolos, constituían ya, desde la muerte de aquel muchachillo andaluz, una coartada engañosa y un espectáculo insoportable. Aún era posible detener la marea fascista, pero con la acción operativa y la solidaridad entusiasta.[13]

[10] *J. M. Cuenca Toribio,* Historia de Sevilla. Del Antiguo al Nuevo Régimen. *Sevilla, 1986, 3.ª ed.*
[11] *S. de Beauvoir,* La plenitud..., *p. 103.*
[12] *J. M. Cuenca Toribio,* Andalucía. Historia de un pueblo (... a.C.-1984). *Madrid, 1985, 2.ª ed.*
[13] *Íd.,* La guerra civil de 1936. *Madrid, 1986.*

A pesar de sus cadenas de clase y educación, más fuertes las primeras en «Castor» que en Sartre, y no obstante su visión un mucho estetizante de la ruptura revolucionaria, ambos se comprometieron seriamente con la causa de la Segunda República. Más o menos conscientemente, los dos atisbaban que al otro lado de los Pirineos se jugaba a cara o cruz la suerte inmediata de Europa; a manera de primer acto del drama que había de envolver al mundo tres años después de que la contienda española comenzase.[14]

Aparte del valioso testimonio aportado sobre su postura personal y la de un sector cualificado de la intelectualidad parisina y gala del momento en torno a las vicisitudes del conflicto hispano, los juicios y opiniones de Beauvoir sobre éste poseen, como hemos dicho, un interés biográfico muy superior al interpretativo e historiográfico. Al igual que muchos de sus camaradas ideológicos, la autora de *La mujer rota* usufructuó una considerable ignorancia acerca del desarrollo profundo de los acontecimientos, lastrada, por contera, con un buen fardo de los tópicos y lugares comunes que circulaban en dichos ambientes, de forma semejante, por lo demás, a los imperantes en las esferas opuestas. «De vuelta en París en septiembre nos hundimos en el drama que durante dos años y medio dominó todas nuestras vidas: la guerra de España. Las tropas de Franco no habían triunfado tan rápidamente como esperaba la derecha; tampoco habían sido aplastadas tan pronto como lo suponíamos. La marcha de los rebeldes sobre Madrid había sido detenida, pero habían tomado Sevilla, Zaragoza, Oviedo. Casi todo el ejército —el 95 %—, casi todo el aparato del Estado se habían puesto del lado de Franco: para defenderse, la República sólo podía contar con el pueblo.»[15]

Como se ve, el párrafo transcrito contiene una ilustrativa representación de los errores y estereotipos más comunes y divulgados por la propaganda extranjera favorable a la República. Todo el relato, hasta cierto punto minucioso, de la evolución de la contienda debido a la pluma memoriógrafa de Simone adolecerá, de este modo, de inexactitudes factuales y deficiencias analíticas en buen número. No por ello, insistimos, su narración deja de tener sugestividad literaria y trascendencia autobiográfica. La culpable pasividad de las democracias frente al intervencionismo cínico y brutal de Berlín y Roma; la generosa y eficaz ayuda rusa a los republicanos; la inferioridad material y bélica de éstos; su monopolio del populismo; el relevante y positivo papel de los comunistas junto con las restantes tesis que todavía mantienen roborante salud en algunas corrientes historiográficas extremadamente ideologizadas, empiedran la escritura de Beauvoir sobre la guerra de España.

A partir de Munich, la angustia e inquietud por la Segunda República se adunan en su relato con la creciente preocupación por su propio país y por el porvenir de la democracia en general. La última trinchera de la libertad estaba en España y los gobernantes galos seguirían empecinados en su miopía al regatearle o simplemente negarle las armas y material requeridos por los últimos y desesperados esfuerzos por detener la ofensiva franquista. La caída de Cataluña, con el tenebrante éxodo de algunas de las víctimas más infelices e inocentes de la tragedia española, arrancará a la autora de *Las bellas imágenes* acentos impactantes de ternura y patetismo, penetrada tal vez de la premonición de lo que año y medio después llegaría a vivir su patria.

[14] *Íd.*, La segunda guerra mundial. *Madrid, Espasa-Calpe, 1986.*

[15] *S. de Beauvoir,* La plenitud..., *p. 241.*

Ante el mazazo de la pérdida de Cataluña, algún propósito revisionista acude a los puntos de la pluma de Beauvoir. Los anarquistas, estimados como dinamitadores del triunfo republicano, son enjuiciados ahora con más indulgencia, albergándose alguna duda acerca de si su programa —primero la revolución, luego la guerra— no contendría algo de acierto y virtualidad. Pero ya no quedaba otra opción que la de aceptar con conciencia autocrítica el resultado del fracaso de una generación y, en especial, de unos regímenes sin reflejos y con vocación de suicidas: «Después de algunos sobresaltos, cayó Madrid. Toda la izquierda francesa se sintió de luto y culpable. Blum confesaba que, en agosto de 1936, rápidas entregas de armas hubieran salvado a la República y que la no intervención había sido una política de incautos: ¿por qué la opinión había fracasado en imponerle otra? Empecé a comprender que mi inercia política no me confería un certificado de inocencia y cuando Fernand [el pintor] rezongaba: ''Asquerosos franceses'', yo me sabía incluida en la expresión.»[16]

La España de la postguerra

En febrero de 1945, cuando apenas hace días que el último territorio patrio ha sido liberado del dominio nazi, Simone de Beauvoir se desplaza a Portugal para pronunciar unas conferencias en Lisboa. El viaje lo hará sola, acompañada por el recuerdo obsesivo de todas las dantescas escenas contempladas en el último tramo de la ocupación alemana. Sólo así se entiende la pintura enfática con que describe la abundancia española en bienes de consumo, en particular, productos alimenticios. Tal vez sea su relato el único o casi el único debido a una pluma francesa en el que la holgura hispana se contrapone a la escasez gala.

Mas, obviamente, la mirada de Simone sigue teniendo un diafragma muy ancho y permeable para la observación social y artística: España continuaba conmoviendo sus fibras más íntimas. El Madrid de comienzos de 1945, su sola estadía hispana en este viaje, es recorrido de punta a cabo social y urbanísticamente. Pero esta vez, hechizada por la atracción de las ruinas, el Prado y los cafés de la Gran Vía pasan a un segundo término ante la contemplación morosa de la Ciudad Universitaria y de los barrios periféricos. La visita a éstos cumple también con otro objetivo. En Tetuán de las Victorias y Vallecas, Beauvoir hará algunas visitas para conservar encendida la llama de la oposición y ayudar a malvivir a algunos de sus miembros que, como todos los obreros de la capital, pasan por privaciones y estrecheces lindantes con la pura miseria. «Una amiga me había dado la dirección de españoles antifranquistas. Siguiendo su consejo fui a Tetuán, a Vallecas. Al norte de Madrid vi, agarrado a las colinas, un barrio tan vasto como un gran pueblo y sórdido como una zona de chabolas: casuchas de techos rojos, de paredes de adobe, llenas de niños desnudos, de cabras y de gallinas, sin alcantarillas, sin agua; algunas chiquillas iban y venían encorvadas bajo el peso de los baldes. La gente caminaba descalza o en zapatillas, apenas vestida; a veces un rebaño de ovejas atravesaba una de las callejuelas levantando una nube de polvo rojo. Vallecas era menos campesino, se respiraba un olor de fábrica, pero había la misma desnudez; las calles servían de vertederos, las mujeres lavaban andrajos en el umbral de sus chozas; ves-

[16] Ibíd., *p. 310.*

tidas totalmente de negro, la miseria endurecía sus rostros a tal punto que parecían casi malvadas. Me habían dicho mis informantes que un obrero ganaba de nueve a doce pesetas por día y un puñado de garbanzos; éstos costaban en el mercado negro diez pesetas el kilo. Los huevos, la carne eran inalcanzables para el pueblo de los suburbios. Era necesario ser rico para comprar los panecillos, los buñuelos que vendían las mujeres en canastos, en las esquinas de las calles de buena reputación. Los que yo había visto en los andenes de las estaciones eran ricos y sólo ellos aprovechaban esa abundancia que yo había envidiado.»[17]

Es comprensible que frente a tanto sufrimiento la imaginación de la escritora se exalte y añada de su propia cosecha algunos desaciertos y tropelías al abultado catálogo de las torpezas y violencias del franquismo inicial. La hiperestesia de nuestra autora y su sensibilidad hacia algunas clases de injusticia e incluso un episodio de signo opuesto al que le ocurriera con su indumenta sevillana, explican sobradamente la unilateralidad de su enfoque, aunque no tanto tal vez como para condenar el encarnizado antisemitismo de la dictadura...

Una España llena de curas, políticos y soldados reclamaba indudablemente la liberación, casi con mayor fuerza que otros territorios de Europa en manos hasta entonces de la Alemania hitleriana. Presente el ejemplo de su patria, quien escribiera *La ceremonia del adiós* depositaría todas sus esperanzas en los norteamericanos como los cruzados de la libertad española. Su impaciencia los contemplaba ya a las puertas de España.

Entrarían en 1953, con los acuerdos conjuntos firmados por el secretario de Estado de Eisenhower y el ministro de Asuntos Exteriores de Franco.

Aunque las conclusiones de unos textos desprovistos de claves y problemas historiográficos, tan bellos y nítidos, sobre todo en su lengua original, como los de esta gran escritora, deben dejarse al lector, por mor del oficio nos encontramos impulsados a emborronar unos renglones.

La imagen de España dibujada en las memorias de Simone de Beauvoir es en buena parte deudora de la literatura romántica, en particular, de la acuñada por sus compatriotas. De este modo, la silueta de España se recorta con caracteres exóticos y singulares dentro de la civilización contemporánea. Sus gentes y costumbres no han firmado todavía la capitulación ante un mundo tecnificado y cosificado. Paisaje y temperamento se muestran esquivos a la transacción y al matiz. Por sus cualidades y temple es posible concebirla como abanderada de una gran empresa. En los años treinta, en ella se ventiló el destino del mundo; y el heroísmo fue aliado inseparable de inconformistas y utópicos, tan numerosos en sus tierras. España fue espuela, estímulo y espejo para toda una generación de intelectuales idealistas, cuya biografía se halla marcada, como la de la propia autora, por los acontecimientos peninsulares.

A esta luz, la dictadura de Franco no sería más que un paréntesis en la trayectoria ardiente y hervorosa de un pueblo siempre dispuesto a la inmolación y al sacrificio.

José Manuel Cuenca Toribio
y Soledad Miranda García

[17] *Íd.*, La fuerza de las cosas. *Barcelona, 1987, pp. 34-5.*

Del saber y sus especializaciones

El saber, la experiencia, la cultura, que se van acumulando (incluso en su inoperancia), necesitan por exceso de complejidad métodos de clasificación y delimitación especializados. Y hasta ahora el lenguaje escrito y el libro, en tanto que no improvisaciones fiadas a la titubeante oralidad, siguen siendo los vehículos más capacitados para reflejar el esfuerzo y los recursos del conocimiento humano, esa sin duda gigantesca aventura de la racionalidad (y obsérvese que también se necesita de la racionalidad para dar cuenta de fenómenos considerados no racionales).

La necesidad de asumir individualmente el mayor conocimiento posible nos enfrenta como lectores a un cúmulo bibliográfico redactado en diversos idiomas. Aun eliminando con ánimo de (pretendido) rigor todo aquello que se considere accesorio, superfluo y repetido, el resto sigue siendo inconmensurable, lo cual determina reglas de concreción y síntesis. Compartimentamos el conocimiento en infinidad de disciplinas, que a su vez se subdividen y quintaesencian hasta producir el no por familiar menos importante suceso del diccionario enciclopédico. Éste se plantea el problema del saber en términos neutrales, inmanentes y despersonalizados, por no decir objetivos. Si le otorgamos todo su gran valor a la capacidad de síntesis, encomendada esta vez a las llamadas ciencias sociales en su sentido más amplio, y la diferenciamos del diccionario enciclopédico al uso gracias a un talante crítico, selectivo y con frecuencia valorativo, nos estamos entonces aproximando a la faceta más relevante de la monumental obra que motiva esta referencia: *Terminología científico-social.*[1]

La seducción inmediata es el convencimiento de que los muy abundantes autores implicados conocen a fondo la disciplina que se les encomienda. Así diseñan con soltura la trama más apta y evolucionada. No en vano la inmensa mayoría de estos autores procede de la docencia académica (destaca como principal cantera la Universidad Complutense de Madrid) y apenas hace falta decir que andan metidos profesionalmente y de por vida en esa harina cultural, sin perjuicio de que también intervengan en muchísima menor proporción otros filósofos, escritores y sociólogos sin cátedra reseñable.

En el marco amplio de la lingüística, el psicoanálisis, la política, la economía, la ecología, la filosofía —y desechado el abismo de la exhaustividad—, la planificación a grandes trazos de la *Terminología científico-social* (en otro sitio anoté que es un título «pobre» pero exacto) resulta sencilla: se trata de detectar las cuestiones esenciales y encomendarlas a un tratadista idóneo. Por tanto, la primera dificultad surge en la selección de las cuestiones esenciales (o de significación privilegiada en cuanto a trascen-

[1] Terminología científico-social. Aproximación crítica. *Director Román Reyes. Intervienen 202 autores con unos 370 artículos. Ed. Anthropos, Barcelona, 1988, 1.051 pp., 5.400 pesetas.*

dencia, actualidad, persistencia), y para ello se ha contado con un consejo asesor de diecinueve personas representativas, entre otros aspectos, de relaciones internacionales, ciencias de la Administración, latinoamericanismo, antropología, filosofía de la ciencia. Aquí es donde pueden producirse la disensión de criterio, el olvido, la tautología, y de hecho se producen, inevitablemente. Pero conviene advertir que aunque yo haga algunas observaciones en este sentido o en otros (mayor o menor extensión de los artículos, deficiencia en los recursos de consulta brindados al lector), nunca querré ni siquiera insinuar que la *Terminología...* no cumple la función primordial y elevada de aportar elementos aptos incluso para poder establecer una «concepción del mundo», y así habría titulado de buena gana este comentario si no faltara aún algo que se me presenta repentinamente imprescindible y básico y que, por cierto, está previsto en la edición próxima de un anunciado anexo que ampliará y completará el programa, y este algo es una «Aproximación interdisciplinaria», con todo lo que ello habrá de comportar (ya sabemos que nuestra sociedad cultural se caracteriza por el debate especializado, pero hay que reconocer que en estos muy apreciables trabajos de síntesis parcelaria son pocos los que se animan a manejar el debate de los debates o la síntesis de las síntesis).

Puesto que la *Terminología científico-social* crítica es fundamentalmente compilación de consulta y estudio que admite con dificultad una lectura regular y continuada a tenor del mismo orden alfabético en que se presentan los materiales, su organización requiere breves palabras. Incluye, por una parte, relación general de artículos y, por otra, relación de autores con sus respectivos trabajos, pero en ningún caso remite a la paginación correspondiente. La incomodidad del sistema no la suple el orden alfabético. Carece además de índice onomástico totalizador, tanto de autores de artículos como de autores citados, y no se puede soslayar que los autores citados son el alma de esta obra, evidentemente nutrida más de pensamiento ajeno que de originalidad creadora y a la cual, por cierto, no se la puede acusar de xenófoba. Si el lector, con independencia de la omnipresencia de Hegel, Weber, Marx, Freud, quiere seguir a Thom, Watzlawick, Prigogine, Khum, Luhmann, no tiene otro remedio que repasar con detalle las mil y pico de páginas, un absurdo, aparte de que el índice onomástico en un libro de esta naturaleza ya es de por sí la mejor pauta crítica y de diagnosis, determinar a simple vista cuáles fuentes se usan y quiénes son los autores que están condicionando nuestras nociones de análisis y asimilación. Abundando en la misma coordenada, unos autores de artículos facilitan bibliografía y otros no. Hubiera sido de desear mayor sistematización. Empeños de esta categoría lo merecen.

Al no tratarse de diccionario ni manual al uso, el énfasis hay que depositarlo en la intención crítica. Nada mejor que buscar en el propio articulado el alcance de la palabra, que no viene como «Crítica» o «Aproximación crítica», sino como «Conciencia crítica» (Carlos Díaz, p. 161), brillante e «inacadémico» breve ensayo que acaso haya sido escrito precisamente sin la conciencia de que acabaría asumiendo una cierta responsabilidad «editorialista», al menos en la asociación que nosotros hacemos, acaso dotada de involuntaria falacia (la misma responsabilidad que adquirirá en su momento el todavía ignorado autor de «Aproximación interdisciplinaria»).

Hablar del inacademicismo de Díaz, escalafonado numerario por oposición, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Complutense, no es estrambótico, pues

otra de las materias superestructurales, la voz «Académico» con la que se inicia el libro, también le ha tocado a él, que nunca se ha sentido académico y piensa que el académico «es la criatura más quintaesenciada de la *conciencia servil*» y que «la asunción de la conciencia desventurada es, en resumen, la única tarta de la abuelita que puede regalársele», todo lo cual puede venir a querer decir, extrapolando, que estamos frente a un libro académico, hecho por académicos, pero que renuncia al academicismo y, sin embargo, no puede dejar de actuar desde la vertiente académica. Díaz ilustra en su personalista rebeldía la contradicción, mientras yo mismo, por ejemplo, que no he tenido ocasión de gastar el linóleo de las aulas, soy nostálgico de la profesionalidad racionalizada y sistematizada de quienes oficialmente manejan el saber a título cotidiano, aunque en la práctica sufran la crisis de los esquemas ideales. La referencia de lo académico la remata más ortodoxamente Román Reyes, quien también le otorgaría al discurso (académico) conciencia crítica puntual en caso de que pudiera asimilar oportunamente las transformaciones del discurso vulgar y serle de utilidad al discurso bisagra (el político).

«Conciencia crítica» parece expresión tautológica, «dado que la conciencia es siempre la realidad que critica en el sentido más etimológico del término: la realidad que [...] discierne» (Díaz) y se guarda del hipercriticismo inmaduro producto del resentimiento, pero el verdadero crítico ingresa en la soledad del corredor de fondo. La modestia es el patrimonio mínimo e imprescindible de la sana inteligencia crítica, opina Díaz. En efecto, puede afirmarse que la *Terminología...*, en cuanto a presentación y propósitos, guarda el precepto de la modestia. «Esto no es más que una invitación —tal vez provocación— al diálogo, lo más generalizado posible, a propósito de ciertas tesis que, mucho antes que excluyentes, consideramos complementarias a partir del registro crítico que de ellas nuestros lectores hagan» (Reyes). Se puede aceptar la modestia como un curarse en salud, pero ya es más difícil que el registro crítico de los lectores complemente las tesis; es obra de mucha enjundia y complejidad para que finalmente dependa eso de un lector, y de aquí la importancia que antes hemos concedido a la futura «Aproximación interdisciplinaria» y la necesidad de asumir el debate de los debates. La corresponsabilidad lectora no pasa de ser una ilusión. Tantas opciones, planteamientos, puntos de vista, autores, temperamentos y énfasis particulares no tienen por menos que diluir la condensación estructural. Tan complicado es particularizar como hallar un común denominador. Y es fácil confundirse respecto a la jerarquía de la problematicidad de cada materia porque la extensión difiere y no siempre la diferencia es de base sustancial, por lo que nos encontramos ocho páginas y pico para «Conductismo» y una para «Conciencia crítica». Imposible desde luego medir todos los artículos por el mismo rasero, pero está claro que la mayor o menor extensión de palabras no ha dependido de juicios supra o infravalorativos sustanciales, sino de las ganas de trabajar de cada autor, como se advierte en «Encarcelamiento» (insuficiente) y en «Encuesta» (excesivo).

Las mónadas del conocimiento producen vértigo y deseos de totalidad, esa «Concepción del mundo» que decíamos al principio, aquí vista desde la biología (Joaquín Fernández), pero que en realidad se cuela por todos los resquicios epistemológicos y muestran identidades y coherencias difíciles de fragmentar, como civilización-cultura-progreso-ciencia-técnica. En la descripción de «Complejidad» intervienen la teoría general de siste-

mas y la teoría de las catástrofes, que reciben tratamiento también en otro sitio. Hay cuestiones esenciales y cohorte de palabras complementarias. Darle igual tratamiento a lo esencial que a la cohorte, y de hecho así ocurre por exigencias estructurales, puede revertir en confusión precisamente epistemológica.

Según anotamos, la gran mayoría de los autores abreva en el pensamiento extranjero y esto, más que papanatismo (con excepciones como fuentes inspiradoras de Manuel Sacristán, Gustavo Bueno, etc.), puede querer decir que la olla de tal pensamiento se cuece verdaderamente fuera. En el artículo «Masa», por ejemplo, no hay alusión a Ortega, mientras nos consta que en el pensamiento extranjero sí se maneja a Ortega en relación al concepto masa. Hay, sin embargo, deliberada atención al americanismo de raíz latina, centrada en lo autóctono, y la reflexión histórica y política es de interés para los problemas de independencia, el antiimperialismo, la identidad, los nacionalismos y la incidencia especial de las revoluciones de Cuba, Chile y Nicaragua, en términos generales, por lo que sorprende un poco que en este panorama, repito, generalizado, se dedique aisladamente un artículo extenso, pormenorizado y exclusivo a Uruguay. No es que Uruguay, por supuesto, no se merezca eso y mucho más, sino que la propuesta es toda la América del centro y el sur.

En resumen, la importancia de esta gran obra es tener a la vista, controlados, depurados, en síntesis y al día, sin necesidad de volverse locos en medio de mamotretos bibliográficos quizás ilocalizables o imposibles de asumir, los saberes especializados que representan el bagaje cultural del hombre contemporáneo.

Eduardo Tijeras

Algunas notas sobre el formalismo ruso

La expansión de las nuevas direcciones y tendencias del pensamiento científico y metodológico debía llegar a influir inexorablemente en la labor crítica de la filología y los estudios literarios de principios de este siglo.

En un lúcido ensayo,[1] Jakobson establecía tempranamente los imprescindibles des-

[1] *«Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens»,* Donum Natalicium Schrijnen *(Nimega-Utrecht, 1929). Escrito en colaboración con Petr Bogatyrev. Citamos de la primera edición en español «El folklore como forma específica de creación», en Roman Jakobson,* Ensayos de poética *(Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1977), pp. 7 y ss.*

lindes —a partir de la lingüística— entre la genética de una obra y sus derivaciones en la literatura. Su planteo inicial enmarcaba de manera significativa la pobre situación que guardaban los estudios lingüísticos y literarios en la Europa finisecular.

«Con todo —escribe Jakobson—, el realismo ingenuo siguió expandiéndose, y aun se fortificó todavía a principios de nuestro siglo en un terreno, el de las disciplinas humanísticas, cuyos representantes tienen tanto quehacer acopiando materiales y realizando otras tareas concretas, que no se inclinan a la revisión de los supuestos filosóficos, con lo cual, naturalmente, quedan atrasados en lo que toca a principios teóricos.» Y aseveraba más adelante que, por ajena que pueda resultar esa visión a los investigadores modernos, en múltiples terrenos de la ciencia de la cultura sobrevivía ese lastre heredado que entorpecía el desarrollo de los estudios literarios.

A principios del presente siglo, la situación y el nivel de estos estudios en Rusia, se parecían a los de otros países europeos.

De una parte, la historia literaria académica, enraizada en el positivismo y dominada por la erudición, prestaba muy poca atención a los valores estéticos; de otra, existía una crítica literaria impresionista, poco rigurosa y, menos aún, seria, que tenía sus tribunas particularmente en periódicos y revistas.

Las nuevas generaciones de las universidades rusas en vísperas de la Primera Guerra Mundial, insatisfechas con los procedimientos y resultados de la historia literaria académica y con la ligereza diletante de quienes ejercían la crítica impresionista, comenzaron a buscar nuevas opciones.

Aun cuando existen divergencias con respecto a la fecha exacta del origen del movimiento formalista ruso, sus más tempranos antecedentes suelen ubicarse hacia 1914, al aparecer un ensayo de Víctor Shklovsky sobre la poesía futurista titulado *La resurrección de la palabra.*

La teoría —denominada desde fuera y despectivamente como *formalista*—, comenzó a desarrollarse a partir de los encuentros, discusiones y publicaciones de dos pequeños grupos de estudiantes y estudiosos: el *OPOIAZ* (Sociedad para el Estudio del Lenguaje Poético) y el Círculo Lingüístico de Moscú.

El grupo *OPOIAZ,* con sede en San Petersburgo, estaba integrado por estudiantes de literatura unidos especialmente por dos intereses comunes: su insatisfacción con la forma en que se estudiaba la literatura y un interés real y positivo por el movimiento poético del futurismo ruso; liderado por Víctor Shklovsky, incluía entre sus integrantes a Boris Eichenbaum, Osip Brik y Yuri Tinianov.[2]

Por su parte, los integrantes del grupo de Moscú eran fundamentalmente lingüistas interesados en extender su disciplina al estudio del lenguaje poético en su propio ámbito. Su más conocido y destacado exponente es el teórico Roman Jakobson y entre otros se encontraban Fedor Buslaev y G. O. Vinokur.[3]

Aunque —y lo veremos más adelante al analizar algunos artículos— existieron marcadas diferencias en cuanto a énfasis e interés en las aportaciones individuales de los

[2] *Ann Jefferson, «Russian Formalism», in Ann Jefferson and David Robey (Ed.),* Modern Literary Theory. A comparative introduction *(Totowa, New Jersey, Barnes & Noble Books, 1982), p. 16.*

[3] *Víctor Manuel de Aguiar e Silva,* Teoría de la Literatura *(Madrid, Ed. Gredos, 1972), p. 397.*

formalistas, el verdadero valor teórico de su labor puede y debe entenderse como un esfuerzo colectivo para establecer una base teórica coherente de los estudios literarios.

Tanto el *OPOIAZ* como el Círculo Lingüístico de Moscú estaban estrechamente vinculados con los movimientos artísticos de vanguardia, particularmente el futurismo, y no era infrecuente la participación de Maiakovsky en las reuniones de dichos grupos.

Después de la Revolución de 1917, los formalistas rusos continuaron con sus actividades. Año tras año aumentaban sus publicaciones a medida que sus estudios cobraban gran influencia entre los sectores universitarios.

Fue entre 1924 y 1925 cuando comenzó a ganar fuerza la oposición de los intelectuales y dirigentes marxistas a las doctrinas del formalismo, iniciándose entonces un período de intensas polémicas y violentos ataques. Ya en 1923 León Trotsky había dedicado un capítulo de su obra *Literatura y Revolución* a criticar a los formalistas, sus bases teóricas y métodos, condenando especialmente su concepción neokantiana de los valores ideológicos como entidades autónomas, desarraigadas del proceso histórico.[4]

A las objeciones de Trotsky habrían de seguir las de Bujarin y Lunatcharsky. Las doctrinas formalistas, consideradas cada vez más heréticas frente a la pura ortodoxia marxista-leninista, se fueron replegando ante la enorme presión política que se ejerció en contra del grupo, hasta que sus defensores quedaron reducidos al silencio.

El final del formalismo ruso suele marcarse hacia enero de 1930, al publicarse una recapitulación —debida también a Víctor Shklovsky— que trataba de resumir los alcances del movimiento. Si bien a fines de ese año el formalismo se extinguía, dejaba su simiente para los trabajos que habría de desarrollar el Círculo Lingüístico de Praga.

Roman Jakobson, quien había abandonado Moscú para dirigirse a Checoslovaquia en 1920, contribuyó a fundar el Círculo Lingüístico de Praga, el cual se reunió por primera vez el 6 de octubre de 1926 en la capital checa. Congregaba a lingüistas y críticos literarios —además de Jakobson— como Jan Mukarovsky y Nikolai S. Trubetskoy, cuyos *Principios de Fonología* —publicados en 1949— habrían de servir de modelo para la *Antropología Cultural* de Claude Lévi-Strauss.[5]

Al igual que sus colegas moscovitas, los checos eran sobre todo lingüistas y, por tanto, no alteraron de manera significativa las bases de la teoría literaria de los formalistas rusos. Evaluado en su conjunto, el Círculo de Praga reafirmó ciertos postulados del formalismo ruso tardío.[6]

Durante algunos años, el Círculo Lingüístico de Praga constituyó una fuerza de vanguardia para desarrollar los estudios lingüísticos y literarios en Europa. En particular,

[4] *Véase «La escuela formalista de poesía y el marxismo», en León Trotsky,* Literatura y Revolución *(París, Ediciones de Ruedo Ibérico, 1968). Es revelador detenerse en los adjetivos que Trotsky endilga a Shklovsky, a Jakobson y a Tomachevsky; en particular Trotsky argumenta que la poesía y su estudio, no consisten en esos recuentos de vocales, consonantes, sílabas y adjetivos a que se entregan los formalistas. Sin embargo concede que: «La escuela formalista es la primera escuela de arte científica» gracias a la cual «la teoría del arte y, en parte el arte mismo, se han elevado al fin del estudio de la alquimia al de la química».*

[5] *Acerca de algunos trabajos teóricos y sus alcances, véase* El Círculo de Praga, *volumen colectivo que reúne textos de Trnka, Vachek, Trubetskoy, Mathesius y Jakobson; reunidos, traducidos y prologados por Joan A. Argente (Barcelona, Ed. Anagrama, 1972).*

[6] *Ann Jefferson, p. 17.*

produjo valiosas publicaciones no sólo sobre el estructuralismo sino también acerca de las relaciones entre poética y semiótica.[7]

Más importante aún que la pervivencia —a través de este conducto— de las doctrinas formalistas, ha sido el papel primordial que sus ideas han desempeñado en el desarrollo del estructuralismo parisino de la década de los sesenta y, muy particularmente, en los trabajos de Tzvetan Todorov y Gérard Genette.

En un estudio bastante reciente, Fernando Lázaro Carreter establece que los formalistas rusos intentaron proseguir la empresa ateniense, interrumpida durante muchos siglos.[8] Durante este vasto período, los críticos literarios se apartaron cada vez más del *cómo* de los textos y dejaron de inquirir acerca de las técnicas, los recursos y los materiales verbales con que el artista teje su obra.[9] El esfuerzo de los formalistas permitió que los estudios literarios se desviaran menos de su objeto de estudio —el libro o el poema construidos con palabras—, ya que *sólo* por estar dispuestas así y no de otro modo, esas palabras desencadenan en el lector el placer de leer.[10]

Al formalismo ruso se debe, entonces, el primer intento de conferir a la crítica literaria un carácter bien definido, con un objeto de estudio claramente especificado y un método propio, que permitiera eliminar la confusión reinante entre los diversos campos del saber. Se esforzó para justificar la independencia de los estudios literarios como una disciplina específica y autónoma. Así, los estudiosos de la literatura dejarían de ser etnógrafos, historiadores o filósofos de segundo grado.[11]

A partir del Círculo de Praga —y en particular con los trabajos de René Wellek y Roman Jakobson— se deslindaron los campos de estudio para lograr un enfoque *formal* del texto literario. Lo que antes del formalismo había sido una mescolanza indiscriminada de crítica impresionista, datos históricos, biográficos, anecdóticos, psicológicos, sociológicos y genéticos de una obra, etc., quedaría dividido en tres áreas claramente delimitadas.[12]

A. El acceso *extrínseco* al estudio de la literatura, que incluiría *junto* con lo literario, lo biográfico, lo psicológico, lo social, las ideas y las relaciones de la literatura con las demás artes.

B. El estudio *intrínseco* de la literatura, que permitiría el acceso al modo de ser de una obra de arte literaria, atendiendo a la eufonía, ritmo, métrica, estilística, estilo, imágenes, metáforas, símbolos, naturaleza y formas de la ficción narrativa, estudio de los géneros literarios, en suma, la valoración de todos los elementos *intrínsecos* del texto.

C. *La historia literaria.*

La difusión de las doctrinas formalistas, originalmente escritas en lenguas eslavas,

[7] *Aguiar e Silva, p. 399.*

[8] *Fernando Lázaro Carreter, «Prólogo a la versión castellana», en Boris Tomachevski,* Teoría de la literatura *(Madrid, Akal Editor, 1982), p. 10.*

[9] Ibídem.

[10] *Ídem, p. 11.*

[11] *Ann Jefferson, p. 18.*

[12] *Véase también al respecto los conceptos de Aguiar e Silva,* op. cit., *pp. 400 y ss.*

y, más que nada, la posibilidad de su estudio y visión de conjunto, se vio largamente postergada por la falta de traducciones. No fue sino hasta 1955 en que apareció la obra de Víctor Erlich, que habría de comenzar el rescate de las ideas rectoras del formalismo.[13]

La primera colección de textos de formalistas rusos traducida a una lengua de mayor difusión fue el volumen titulado *Théorie de la Littérature. Textes des Formalistes russes réunis, presentés et traduits par Tzvetan Todorov.*[14] Esta antología incluye artículos o capítulos de obras de mayor aliento debidos a Eichenbaum, Shklovski, Jakobson, Vinogradov, Tinianov, Brik, Tomachevski y Propp. La primera parte se centra en los estudios literarios y está ordenada cronológicamente; la segunda, se ocupa de la literatura en sí misma y sigue un orden sistemático.[15]

Refiriéndose de manera indirecta a un concepto original de Shklovski —que examinaremos más adelante en detalle— y hablando del matemático padre de la cibernética Todorov dice entre otras cosas: «Como buen *formalista* Norbert Wiener afirma: ''Aun en los grandes clásicos del arte y de la literatura no se encuentra ya gran cosa de su valor informativo porque el público se ha familiarizado con su contenido''».[16] Afirma luego que «Otro principio adoptado desde el comienzo por los formalistas es el de colocar la obra en el centro de sus preocupaciones; rehuyen el enfoque psicológico, filosófico o sociológico que regía entonces la crítica rusa. En ese punto, sobre todo, los formalistas se distinguen de sus predecesores: según ellos no se puede explicar la obra a partir de la biografía del escritor, ni a partir de un análisis de la vida social contemporánea.»[17]

Según Todorov, antologar los quince años de intensa actividad de los formalistas —quienes produjeron una obra considerable— supone una elección forzosa que, aun siendo inevitablemente subjetiva, implica no deformar la imagen de la doctrina.

Trataremos de puntualizar ciertos aspectos abordados específicamente por algunos integrantes del movimiento formalista, intentando —aun cuando no contribuyan a dar una visión de conjunto del amplio espectro de intereses e inquietudes que ocupó a muchos de sus miembros—[18] revelar fielmente la profundidad y los alcances de sus hallazgos y soluciones.

Jameson precisa que «los primeros pasos de los formalistas tenían *[sic]* que ser negati-

[13] *Víctor Erlich,* Russian formalism. History-doctrine *(The Hague, Mouton & Co., 1955). La traducción española de la obra de Erlich,* El formalismo ruso *(Barcelona, Seix Barral) es de 1974.*

[14] *Publicada en París por Editions du Seuil en 1965 y prologada por Roman Jakobson.*

[15] Teoría de la literatura de los formalistas rusos. *Preparada y presentada por Tzvetan Todorov. Traducción de Ana María Nethol. Primera edición en español: Buenos Aires, Signo, 1970. Citaremos en base a la segunda edición (Buenos Aires, Siglo XXI Argentina, 1976).*

[16] *Ídem, p. 12. La cursiva es nuestra.*

[17] Ibídem.

[18] *Recordemos —escribe Todorov— los principales temas teóricos: La relación entre lengua emocional y lengua poética (R. Jakobson); La constitución fónica del verso (R. Jakobson); La entonación como principio constructivo del verso (B. Eichenbaum); El metro, la norma métrica, el ritmo en verso y en prosa (B. Tomachevsky); La relación entre ritmo y semántica en poesía (Y. Tinianov); La metodología de los estudios literarios (Y. Tinianov); La estructura del cuento fantástico (V. Propp); La tipología de las formas narrativas (V. Shklovsky); etc. Estos textos aparecieron —en su mayor parte— en revistas artísticas y fueron materia de amplia discusión.*

vos y su objetivo era separar el sistema literario de otros sistemas extrínsecos»[19] y clasifica además las polémicas existentes, en tres categorías generales:

1. Las que consideraban la literatura como portadora de un mensaje o contenido filosófico.

2. Las que intentaban un análisis genético de la literatura (biográficamente), mediante un estudio de las fuentes.

3. Las que tendían a convertir la obra literaria en una técnica o en un impulso psicológico particulares.

A partir de esta última, comienza precisamente a oponerse el artículo de Shklovky a la posición de Potebniá, para quien la poesía era «pensamiento en imágenes». Para los formalistas —y para Shklovsky en particular— el objeto de los estudios literarios es analizar las diferencias implícitas en la oposición entre lenguaje poético y práctico, apoyándose en el concepto de *extrañamiento* (que veremos más adelante en detalle) para focalizar claramente esas diferencias.[20] Es la «literariedad» y no ésta o aquella obra, de éste o aquel autor, el objeto de los estudios literarios. En su etapa más temprana, la cuasi-sinonimia entre literariedad y forma fue el concepto que, acaso, mejor caracterizó al formalismo.[21]

Ya en 1914, en el antecitado folleto de Shklovsky *La resurrección de la palabra,* refiriéndose parcialmente a Potebniá y a Veselovksy, postulaba como rasgo distintivo de la percepción estética el principio de la sensación de la forma.[22]

«El Arte como Artificio»

Este artículo,[23] es contestatario de la obra *Notas sobre la teoría de la literatura,* de Potebniá, editada en 1905 por su discípulo Osvianiko Kulikovsky. En ella se recogen algunas ideas de Potebniá sobre la función de las imágenes a partir del fenómeno artístico. Según palabras de éste: «La relación de la imagen con lo que ella explica puede ser definida de la siguiente manera:

a) la imagen es un predicado constante para sujetos variables, un punto constante de referencia para percepciones cambiantes,

b) la imagen es mucho más simple y mucho más clara de lo que explica».[24]

Rápidamente —y de una manera asaz elegante, considerando el aspecto polémico— Shklovsky desmonta los argumentos de que «sin imágenes no hay arte», y demuestra cómo se puede pasar a un arte desprovisto de imágenes, para luego afirmar: «El pensa-

[19] *Frederic Jameson,* La cárcel del lenguaje. Perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso *(Barcelona, Ed. Ariel, 1979), p. 53.*

[20] *Ann Jefferson, p. 20.*

[21] Ídem, *p. 21.*

[22] *Véase Boris Eichenbaum, «La teoría del "método formal"», en* Teoría de la literatura de los formalistas rusos, op. cit., *p. 30.*

[23] *Víctor Shklovsky, «El arte como artificio», en* Teoría de la literatura de los formalistas rusos, op. cit., *pp. 55-70.*

[24] *Víctor Shklovsky, p. 55.*

miento por imágenes no es en todo caso el vínculo que une todas las disciplinas del arte, ni siquiera del arte literario; el cambio de imágenes no constituye la esencia del desarrollo poético».[25]

Luego se detiene a analizar un procedimiento poético que André Bieli admiraba en los poetas rusos del siglo XVIII, que consistía en colocar los adjetivos después de los sustantivos, hecho al cual Bieli atribuía un valor artístico y un carácter intencional. El objeto, entonces, puede ser —afirmaba Shklovsky—;

1. creado como prosaico y percibido como poético,
2. creado como poético y percibido como prosaico.

De ahí concluye que, para Potebniá, *poesía* sería igual a *imagen,* y ésta, a su vez, sería igual a *símbolo.* (Aludiendo muy concretamente a los simbolistas.)

Aquí se hallaría una de las razones que llevaron a Potebniá a esa tesitura, ya que no distinguía la lengua de la poesía de la lengua de la prosa; lo cual, a su vez, le impedía percibir que existen dos tipos de imágenes: la imagen como medio práctico de pensar, de agrupar los objetos en clases y la imagen poética, como medio de refuerzo de la impresión.

En este punto, Shklovsky pone de relieve que la imagen, lejos de constituir el factor esencial del lenguaje poético, es sólo uno de los muchos elementos del sistema de procedimientos artísticos utilizado por el escritor, siendo su función igual a la de la simetría, la hipérbole, la reiteración, etc. Los conceptos de imaginística y de lenguaje poético distan mucho de ser coextensivos porque, de una parte, las imágenes surgen no sólo en el lenguaje poético sino también en diferentes niveles lingüísticos y, por otra, puede existir un lenguaje poético sin imágenes.[26]

Shklovsky establece luego la diferencia entre metonimia y metáfora —aunque no la considera muy importante— para expresar posteriormente una afirmación cardinal: «La imagen poética es uno de los recursos de la lengua poética; la imagen prosaica es un medio de la abstracción».[27]

La segunda parte de su artículo se basa en una cita de Spencer sobre la economía de la atención, tomada de su libro *Filosofía del estilo,* y terminará finalmente refutándolo al establecer dos tipos de ritmo:

1. El ritmo prosaico, que constituye un factor automatizante, y
2. El ritmo estético (o poético), que consiste en un ritmo prosaico trasgredido.

Shklovsky está en contra de aplicar la ley de la economía de las fuerzas creadoras al lenguaje poético, enunciadas por Spencer, porque considera que dicha ley es verdadera en el lenguaje cotidiano, pero que no es válida en cuanto al lenguaje poético. La oposición esencial entre las leyes del lenguaje cotidiano y el lenguaje poético es la que se da entre la *automatización* y la *perceptibilidad.*[28] Para comprobarlo, analiza exhaustivamente algunos pasajes de Tolstoy, Gogol, Hamsum y otros, centrándose en el proce-

[25] Ídem, *p. 56.*
[26] *Aguiar e Silva, p. 401.*
[27] *Víctor Shklovsky, p. 58.*
[28] *Aguiar e Silva, p. 401.*

dimiento que consiste en no llamar al objeto por su nombre sino en describirlo como si se viera por primera vez y en tratar cada acontecimiento como si fuera nuevo; además, en la descripción del objeto no emplea los nombres que generalmente se dan a sus partes, sino otras palabras tomadas de la descripción de las partes correspondientes a otros objetos.[29]

La actividad del hombre tiende invariablemente a la rutina y al automatismo del hábito. Así acontece con el lenguaje cotidiano: la frase queda muchas veces inacabada, la palabra se profiere sólo en parte, tienen libre curso los estereotipos verbales, etc.; por eso, en la comunicación proporcionada por el lenguaje cotidiano, los objetos se perciben de manera esfumada, sólo por uno de sus elementos o por sus caracteres genéricos y superficiales. El lenguaje poético, por el contrario, presenta el mundo en todo su frescor: el escritor deforma la realidad para atraer mejor la atención del lector y su recurso básico para presentarla es mediante la *singularización* de los objetos.[30]

Habiendo establecido que «la finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son: el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción», llega luego Shklovsky a formular su afirmación más importante: «El acto de percepción es en arte un fin en sí y debe ser prolongado. *El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está ''realizado'' no interesa para el arte».*[31]

Este procedimiento de *extrañamiento* (en ruso *ostranenie*)[32] es el concepto operativo más importante que se puede extraer de todo el artículo. Shklovsky define una amplia cantidad de términos, pero éste —que *desfamiliariza,* que *singulariza,* que *extraña* las cosas que han devenido habituales o automáticas—, es el más importante.

Al respecto, Eichenbaum, en su *Teoría del «Método Formal»,* escribe que el trabajo de Shklovsky representa una suerte de manifiesto del método formal, que abrió el camino del análisis concreto de la forma. Aquí se ve claramente el distanciamiento que se abre entre los formalistas y Potebniá y, por lo tanto, entre sus principios y los del Simbolismo.[33]

Hay que recordar que Shklovsky publicó su artículo en 1917 y, de hecho, la teoría literaria coherente que manejó posteriormente el movimiento formalista hubiera sido imposible sin su contribución inicial.[34] Aun cuando los verdaderos alcances de sus puntualizaciones comenzaron a vislumbrarse mucho más tarde,[35] ya entonces, la famosa

[29] *Víctor Shklovsky, p. 61.*

[30] *Aguiar e Silva, p. 401.*

[31] *Víctor Shklovsky, p. 60. Las cursivas son nuestras.*

[32] *Traducido por Ana María Nethol como* singularización *—vocablo que también emplea Aguiar e Silva para referirse al procedimiento en cuestión—, es traducido al inglés por Ann Jefferson como* desfamiliarización (op. cit., *p. 19); sugerimos atenernos mejor en español al término* extrañamiento *(como lo explica Jefferson* making strange), *como lo utiliza Jameson en su estudio ya citado.*

[33] *Boris Eichenbaum, p. 31.*

[34] *Frederic Jameson, p. 57.*

[35] *Ann Jefferson, p. 22.*

definición del arte como un extrañamiento *—ostranenie—* de los objetos, como una renovación de la percepción, revestiría la forma de una ley psicológica.[36]

Algo que la crítica opositora del formalismo no comprendió correctamente fue el hecho de que, debido a la posibilidad de que los recursos y artificios literarios perdieran su capacidad de extrañamiento, los formalistas establecieron la distinción entre *recurso* y *función*. El efecto de extrañamiento de un recurso *no* depende de su existencia como tal, sino de la función que cumple en la obra en que se emplea, ya que el mismo recurso puede ser utilizado en una amplia variedad de funciones potenciales.[37]

O, como lo expresara Jakobson muchos años más tarde, «Ni Tinianov, ni Shklovsky, ni Mukarovsky, ni yo hemos declarado que el arte es una esfera cerrada. Lo que enfatizamos no es el separatismo del arte, sino la *autonomía de la función estética*». Es esta autonomía, la del predominio de la función estética por sobre los otros elementos componentes de una obra, lo que justifica la existencia de una ciencia literaria.[38]

Osip Brik resumió algunas ideas del *OPOIAZ*, diciendo que no hay poetas o figuras literarias sino poesía y literatura (en lo que se refiere al *tema de estudio* de la ciencia literaria). Algo de esto asumió V. Vinogradov al referirse a la estilística y sus objetos de estudio, en un libro escrito en 1922,[39] afirmaba que lo importante era abordar «... la tarea de conocer el estilo individual del escritor —independientemente de toda tradición, de toda otra obra contemporánea y, en su totalidad, como sistema lingüístico— y su *organización estética*, ello debe preceder a toda investigación histórica».

Aunque Vinogradov nunca se adhirió al grupo formalista, en muchas de sus proposiciones tempranas, sus preocupaciones de orden lingüístico y estilístico reflejan una influencia incontestable de los formalistas.

Con una concisión y claridad poco comunes, Vinogradov trata la relación entre el estudio sincrónico y el estudio diacrónico en el análisis estilístico de un texto ruso del siglo XVI. Haciendo gala de sus conocimientos lingüísticos —conocía perfectamente los trabajos de Baudoin de Courtenay, Saussure, Sechehaye y otros— demuestra la naturaleza insatisfactoria de la metodología aplicada a ciertos estudios efectuados entonces en Rusia, debido a la confusión de dos puntos de vista: *el del estudio funcional inmanente* y *el del estudio histórico*.

Así, Vinogradov —al igual que Propp— acepta la concepción de Shklovsky en cuanto al manejo de los recursos. Vladimir Propp tampoco encuentra muchas dificultades para demostrar que un cuento determinado puede ser el mismo, independientemente de que la figura en cuestión sea un lobo, un dragón, un ogro o, incluso, un objeto de otro tipo. Además Propp —como Vinogradov— establece la diferencia entre horizontal y vertical, parecida por un lado a las categorías saussureanas de lo sintagmático y

[36] *Frederic Jameson, p. 59.*

[37] *Ann Jefferson, p. 22.*

[38] *Ídem, p. 23. Las cursivas son nuestras.*

[39] *Nos referimos aquí a un breve artículo «Sobre la tarea de la estilística» que es el extracto del libro con el mismo nombre que apareciera en 1923. El artículo se halla compilado por T. Todorov en la colección de textos sobre el formalismo ruso a la que nos hemos estado refiriendo, pp. 81-85.*

lo asociativo y por otro a la distinción de Shklovsky entre el recurso básico *(extrañamiento efectivo)* y la motivación.[40]

De ahí que desde el punto de vista formal el concepto de *ostranenie* presenta tres ventajas claras:

1. Distingue la literatura, o sea el sistema puramente literario, de cualesquiera otros modos verbales existentes.

2. Permite establecer una jerarquía interna dentro de la propia obra literaria, y

3. Crea una nueva concepción de la historia literaria, no como la continuidad tradicional sino, concebida como una serie de discontinuidades abruptas, de rupturas con el pasado, donde cada nuevo presente literario se ve como un rompimiento con los cánones artísticos dominantes la generación inmediatamente anterior.[41]

A partir de la noción básica de *ostranenie* comenzó a surgir toda una teoría literaria: primero por medio del aislamiento del sistema puramente literario; después, mediante un modelo de las diferentes relaciones que se dan en ese sistema sincrónico y, por último, con un regreso a la diacronía al analizar el tipo de cambio de un estado sincrónico a otro.[42]

También el concepto de *intertextualidad* estaba ya implícito en el formalismo ruso y en un punto muy cercano a la médula de la discusión con los marxistas. La tradicional prioridad de la realidad por sobre la literatura fue revertida por el formalismo, a partir de su principio —casi axiomático— de que la literatura deriva de otros textos literarios y no de fuentes extraliterarias y de que la realidad deviene irrelevante para la creación y la crítica literarias. Desde el punto de vista de los formalistas, todo cambio en la forma literaria no está determinado por los cambios que acontecen en la realidad, sino por la necesidad de revitalizar formas ya automatizadas de la literatura.[43]

Hay que recordar, sin embargo —en la prosecución de esta controversia con la crítica marxista— que la escuela de Mijaíl Bajtín se basa en la premisa de que *todo* uso de la lengua, incluso el literario, es simultáneamente social e ideológico.

A pesar de su enfoque innovador de la historia literaria como series discontinuas, los formalistas no llegaron a explicar cómo la historia literaria se insertaba en otras series históricas. Considerando la dispersión política de que fueron objeto, es muy difícil saber si esto se debía a limitaciones en cuanto a sus alcances teóricos o si quedó trunco el trabajo que les hubiera conducido a implicancias más profundas y soluciones más amplias.

Cualquiera que sea el valor último de su pensamiento sistemático, la crítica literaria tiene por fuerza que partir de donde ellos lo hicieron.[44]

Samuel Gordon

[40] *Frederic Jameson, p. 72.*
[41] Ídem, *pp. 60-61.*
[42] Ídem, *p. 62.*
[43] *Ann Jefferson, p. 26.*
[44] *Frederic Jameson, p. 52.*

Las aleluyas, precursoras de los «cómics»

La definición que da el diccionario de la palabra *Aleluya* es: voz de júbilo usada por la Iglesia, especialmente en tiempos de Pascua.

Las aleluyas tuvieron su origen, como género literario, en las estampitas religiosas que la Iglesia ofrecía en las grandes solemnidades, como las del Sábado Santo, y se repartían entre sus fieles, para ser arrojadas al paso de las procesiones en señal de alegría. Al pie de cada una había un versículo. Con el tiempo perdieron su sentido religioso, transformándose en aleluyas moralizantes y pedagógicas:

¡Escena conmovedora!
¡Espectáculo horroroso!
¡Ojalá que a todos sirva
De escarmiento provechoso!

Procuremos no desviarnos
de la virtüosa senda
ya que escarmentar podemos
todos en cabeza ajena.

Malos medios dan mal fin,
esto dice la experiencia:
que la dicha la dan sólo
la virtud y la prudencia.

El tamaño de la aleluya era un pliego de papel de 45 ó 50 cm por 30 ó 35 de ancho, generalmente dividido en 48 cuadrículas; aunque el número de éstas podía variar. En cada recuadro había un dibujo que ilustraba el argumento. Cada una llevaba su correspondiente pie —dístico o pareado—, también podían ser tercetas o cuartetas, o escritas en prosa. En principio las aleluyas fueron mudas, dirigidas a auditorios iletrados. La fuerza de la imagen bastaba para expresar la epopeya, sucesos notorios y vidas de santos, protagonizados por personajes de la más variada catadura que la imaginación del vulgo elevaba, a menudo, a rangos heroicos. Eran interpretados por los ciegos rezadores, narradores de placeta o copleros, con su peculiar sonsonete musical que generó este tipo de «literatura de cordel»; llamada así porque sus pliegos eran colgados de una cuerda tirada de lado a lado en soportales y puertas, de plazas, mentideros y ferias.

Después, la aleluya abarcó todos los géneros y temas, reales y ficticios: históricos, biográficos, literarios, satíricos, costumbristas, caricaturescos, políticos, de bandidos, crímenes y toreros: «... muchachos desharrapados, rompían las oleadas del gentío, ofreciendo la vida de Lagartijo en aleluyas», escribió Blasco Ibáñez.

La aleluya fue el balbuceo del periodismo gráfico ilustrado. Estuvo al alcance de todos en una época poco ilustrada. El texto se aprendía, como los romances, por transmisión oral. Era también el diario de *Avisos* del pobre. A principios del siglo XVIII, divulgaron las bodas, nacimientos y bautizos reales y toda clase de acontecimientos regios y sociales. Eran, también, la enciclopedia de los menesterosos. Así, en una serie de *Sucesos memorables de España hasta 1840,* al tratar la prehistoria, la sentencia era categórica:

Sus primeros habitantes
fueron pueblos ignorantes...

En el siglo XIX, tras el convenio de Vergara, expresaban la esperanza del pueblo:

España su dicha funda
en doña Isabel Segunda.

La revolución de 1854, como la del 68, fue también cantada en aleluyas, con la historia de sus generales «buenos y malos»:

Vuelve con pecho sincero
a gobernar Espartero...

Luego en nueva reacción,
presenta su dimisión.

A la muerte del general granadino Ramón María Narváez fue cantado en aleluyas y, en ellas se refleja la escasa simpatía que popularmente inspiraba este personaje:

Nació en Loja este varón
con instinto bravucón.

Las campañas coloniales de Cuba y Filipinas, las de África, fueron cantadas con puntualidad. También las había sobre temas y figuras extranjeras, como Luis XVI, Napoleón I y III, Garibaldi... La aleluya se hizo eco de obras literarias, de sus héroes y autores: El Cid Campeador, Don Pedro el Cruel, Don Quijote, Los Infantes de Lara, Don Juan Tenorio, El judío errante, El Conde de Montecristo. Con frecuencia sus pareados eran de gran ingenuidad. En la *Historia de Pablo y Virginia,* uno de sus dísticos decía:

Pablo con tierno interés
cura a Virginia los pies.

Estrecha es la relación del poeta-ciego, ciego-poeta, tanto como puede ser en nuestra época la del compositor de música con el cantante, salvo en aquellos casos en que el ciego era rapsoda, el cantautor de nuestros días. Ofrecía su producción anunciando:

¿Quién compra la obra nueva
recién impresa y famosa...?

¿Quién el papelito
quiere comprar nuevo
para llorar un rato (o reír según el caso)
y pasar el tiempo?
Duélanse, señores

de este pobre ciego
y si no que el diablo
lleve lo que veo...

Pasan los siglos y el vínculo que mantuvo el Arcipreste de Hita con los ciegos, no se diferencia de la relación de los copleros de los siglos XVII, XVIII y XIX.

La ceguera aparece íntimamente asociada hasta nuestro siglo con actividades poéticas y musicales, lo que nos demuestra que la sensibilidad de los seres privados de este sentido poseen una sutilidad cristalina para los sonidos y las voces nobles. Recuérdese que Homero, el ciego de Ermirna, narrador de las peripecias troyanas, el primer poeta griego de talla universal, era invidente. En España sería un personaje literario por excelencia, protagonista de nuestra mejor picaresca, que saca de su desgracia física el sustento. Es juglar, recita, salmodia y canta acompañándose de algún instrumento. La «sinfonía», según Covarrubias, en la Edad Media, después la vihuela y más tarde la guitarra. Su arte se va transmitiendo, de generación en generación, siglo tras siglo, hasta llegar al nuestro. Y esto se debe a que el ciego, contra lo que cabría esperar de su desvalimiento, no es una persona sedentaria, sino nómada en numerosos casos. En la memoria de todos está el ciego de *El Lazarillo de Tormes*, yendo de tierras de Salamanca a las de Toledo. A su paso por villas, villorrios, burgos, ciudades, el ciego juglar dejaba la semilla de la poesía, en cantares, aleluyas, romances, oraciones, que el pueblo asimilaba y transmitía de padres a hijos. En un principio, el modo de expresión era puramente oral, más tarde vende la mercancía impresa, que alguien leía después, en voz alta ante la concurrencia de mesones, bodegones y mentideros. Personaje inseparable del ciego es el «lazarillo». En la mayoría de los casos es un niño alquilado, confiado al ciego, el que conduce al invidente por trochas, caminos y calles, al par que carga con el brazado de aleluyas, romances, coplas y oraciones. El ciego cuelga al hombro su ligero equipaje, un fardel o zurrón, que jamás confía a nadie, pues nadie debe conocer sus secretos tesoros y sus ocultas artes de curandero y santón rezador, que extrae de su fardel, casi siempre hiperbólicamente.

A mediados del siglo XVIII, cierta cofradía o hermandad de ciegos de Madrid tenía el privilegio de recibir una corta descripción de la vida de los sentenciados a muerte para darla a sus miembros y que escribiesen alguna composición propia de la «literatura de cordel», que divulgaría luego por plazas, pueblos y villorrios el «ciego de los romances», figura arquetípica en España desde la Edad Media.

Un pintor a sueldo, con pincel tremendista, pintaría el anuncio «cartelón de ciego» con las escenas más espeluznantes del relato, que los «narradores de placeta», como gacetas vivientes, prodigarían ante populares auditorios. El lienzo, suspendido en un palo clavado en tierra, sobre cuyas imágenes iba señalando con un largo puntero, a la par que en lenguaje pintoresco y colorista, desgranaba el relato con la música de sus versos. Cuando los espectadores tenían el corazón en la boca, era el momento psicológico de vender, con ingenio y astucia, las hojas y los pliegos donde se completaba la historia, detallada, en romance o aleluya.

Esta popular literatura influyó en nuestros grandes escritores y poetas de la generación del 98 y del 27. A Pío Baroja le atrajeron siempre los romances, si bien como nos cuenta su sobrino Julio Caro Baroja, en su esencial obra *Ensayo sobre la literatura de*

cordel,[1] su tío se interesó más «... por los cultivadores y vendedores de la literatura de cordel, que por los géneros existentes dentro de ella. Era el hombre popular recitando solemnemente y su público de soldados, criadas de servir, cesantes, hampones y vagabundos lo que le producía mayor interés. También el fondo de los relatos mucho más que la forma». Su interés le llevó a coleccionar estos pliegos y a escribir el romance: «El horroroso crimen de Peñaranda del Campo», publicado en 1928.

Valle-Inclán también utilizó al ciego y al hombre del cartel en *Los cuernos de don Friolera,* que fue representado en casa de Ricardo Baroja, por Francisco Vighi, Fernando García Bilbao y Cipriano Rivas Cherif. La contribución de los romances a la obra del autor de las *Sonatas,* fue determinante, ya que de «la materia primera del romance de ciego» sacó el esperpento.

Antonio Machado siendo niño, había oído contar a un pastor la historia de Alvargonzález y sabía que andaba escrita en «papeles», que los ciegos copleros cantaban por tierras de Berlanga. Y ocurrió, muchos años después, que aquella leyenda le salió al paso en una excursión que emprendió a las fuentes del Duero, una mañana de principios de octubre de 1910. En Soria tomó la diligencia de Burgos que lo llevaría a Cidones. Se acomodó en la delantera, cerca del mayoral, entre dos viajeros: un indiano, que regresaba de México a su aldea, y un campesino que volvía de Barcelona, de acompañar a sus dos hijos que emigraban a la Argentina.

El indiano le hablaba a don Antonio de Veracruz, pero el poeta iba más atento a la conversación que sostenían el campesino y el mayoral, sobre un truculento crimen recientemente descubierto: entre los pinares del Duruelo, una joven vaquera había aparecido cosida a puñaladas y poseída después de muerta. Por el lugar se achacaba el crimen a un rico ganadero de Valdeavellano, preso en la cárcel de Soria. Pero los dos interlocutores desconfiaban de la labor de la justicia, ya que la víctima era pobre.

—¿Va usted muy lejos? —preguntó Machado al campesino.

—A Covaleda, señor —me respondió—. ¿Y usted?

—El mismo camino llevo, porque pienso subir a Urbión y tomaré el valle del Duero. A la vuelta bajaré a Vinuesa por el puerto de Santa Inés.

—Mal tiempo para subir a Urbión. Dios le libre de una tormenta por aquella sierra.[2]

Llegaron a Cidones y se apearon de la diligencia el campesino y el poeta, los cuales prosiguieron el viaje a Vinuesa, en sendas caballerías.

El labriego, conocedor del terreno, iba delante. Tras cabalgar dos horas llegaron a la Muedra, una aldea a mitad de camino entre Cidones y Vinuesa. No tardaron en cruzar el puente de madera sobre el río Duero.

—Por aquel sendero —le dijo el campesino al poeta señalando a su diestra— se va a las tierras de Alvargonzález; campos malditos hoy; los mejores, antaño, de esta comarca.

—¿Alvargonzález es el nombre de su dueño? —le preguntó.

—Alvargonzález —le respondió— fue un rico labrador; mas nadie lleva ese nombre por estos

[1] *Julio Caro Baroja,* Ensayo sobre la literatura de cordel. *Ed. de la Revista de Occidente, Madrid, 1969.*

[2] *Antonio Machado,* La tierra de Alvargonzález. *Edición bilingüe, castellano-francés; Josette y Georges Colomer, presentación, traducción y notas, p. 25. Noisy Le Grand (France), 1985.*

contornos. La aldea donde vivió se llama como él se llamaba Alvargonzález, y tierras de Alvargonzález a los páramos que la rodean. Tomando esa vereda llegaríamos allá antes que a Vinuesa por este camino. Los lobos, en invierno, cuando el hambre les echa de los bosques, cruzan esa aldea y se les oye aullar al pasar por las majadas que fueron de Alvargonzález, hoy vacías y arruinadas.[3]

Machado pidió a su compañero de camino que le contase aquella historia terrible que había estremecido su lejana infancia. Y el campesino empezó a relatarle la leyenda lugareña de los malos hijos que sorprendieron a su buen padre en pleno sueño, a la vera de la fuente, y le dieron alevosa muerte, le ataron los pies a una piedra y lo arrojaron a la Laguna Negra, que no tiene fondo.

El poeta iba a recrear aquella historia que le oyó contar al pastor en su infancia, revivida ahora por el campesino soriano, en el romance *La tierra de Alvargonzález,* inmortalizando las tierras del trágico escenario.[4] Contribuía así a la vieja tradición de la literatura oral de «los papeles de ciego»: romances, cantares, aleluyas y oraciones. Así lo vio Federico García Lorca a la hora de escenificar *La tierra de Alvargonzález* para la compañía universitaria «La Barraca». El poeta granadino concibió su puesta en escena como un retablo de aleluya, con los cuadros de la tragedia, que realizó el escenógrafo Santiago Ontañón. García Lorca era el narrador, la voz del ciego decimonónico, que engarzaba las escenas y, los actores de «La Barraca» daban vida a los personajes del trágico romance machadiano.[5] García Lorca empezaba la narración:

Siendo mozo Alvargonzález,
dueño de mediana hacienda,
que en otras tierras se dice
bienestar y aquí opulencia,
en la feria de Berlanga
prendóse de una doncella
y la tomó por mujer
al año de conocerla...

El teatro catalogado como «menor» en la obra lorquiana: guiñol, romance, farsa, entremés, aleluya, se inspira en formas de la antigua y popular tradición de la «literatura de cordel». Incluso le dan tema dos personajes celebérrimos de aleluyas decimonónicas, como fueron *Don Perlimplín* y *Don Crispín.* El primero es un protagonista ridículo de casaca y coleta, el «figurón» que caricaturizaba la imagen de los caballeros de vida aventurera de la época de Felipe V; y el segundo, el enano Don Crispín con parecidas connotaciones satíricas; fueron dos series que gozaron de gran popularidad. Su obra *Don Perlimplín con Belisa en su jardín,* la subtitula Lorca «Aleluya erótica», y en ella viste al personaje de casaca verde y peluca blanca, llena de bucles. Cuando preparaba el drama *Mariana Pineda,* le dice a Melchor Fernández Almagro, que quiere hacer «Una

[3] *Josette y Georges Colomer,* op. cit., *p. 30.*

[4] *Antonio Machado escribió dos versiones de* La tierra de Alvargonzález, *una en prosa, que publicó, en enero de 1912, número 9 de* Mundial Magazine, *de París, publicación que dirigía el poeta nicaragüense Rubén Darío; y otra, romance de 712 versos, publicado por primera vez en* La Lectura *y después en* Campos de Castilla, *Edit. Renacimiento, 1912, pp. 68 y 140 de* op. cit., *Josette y Georges Colomer.*

[5] *José María Navaz interpretaba el papel de Alvargonzález y los tres hijos: Joaquín Sánchez Covisa, Manolo Puga y Luis Sáez de la Calzada, este último autor de «La Barraca. Teatro Universitario»,* Revista de Occidente, *n.º 29, Madrid, 1976.*

especie de cartelón de ciego *estilizado»*. Mariana de Pineda fue un personaje entrañable de la «literatura de cordel». Su muerte en el patíbulo por defender la libertad fue cantada en romances y coplas en toda España. García Lorca, al evocar sus recuerdos infantiles de la heroína, declaró: «Mariana Pineda fue una de las grandes emociones de mi infancia. Los niños de mi edad, y yo mismo, tomados de la mano, en corros que se abrían y cerraban rítmicamente, cantábamos con un tono melancólico que a mí se me antojaba trágico»:

> ¡Oh!, qué día tan triste en Granada
> que a las piedras hacía llorar
> al ver que Marianita se muere
> en cadalso por no declarar.
>
> Marianita sentada en su cuarto,
> no paraba de considerar:
> «Si Pedrosa me viera bordando
> la bandera de la Libertad.»

Mariana de Pineda, como tantos héroes del siglo XIX, tenía su estatua en una plaza de Granada, que el niño Federico miraba desde los balcones de su casa y desde que sintió nacer en él la vocación literaria, se creyó obligado a «exaltarla». Lorca no quiso que el personaje perdiera la esencia del romance, en el cual el pueblo había recreado su gesta y subtituló su obra: «Romance popular en tres estampas».

En la «farsa violenta», *La zapatera prodigiosa,* el poeta granadino, a la hora de disfrazar al protagonista, lo viste de titiritero y le cuelga una trompeta y un cartelón enrollado a la espalda, donde se cuenta «... una historia de ciego dividida en pequeños cuadros, pintados con almazarrón y colores violentos». Al preguntarle en qué consiste su trabajo, el fingido titiritero contesta que es «... de poca apariencia y de mucha ciencia. Enseño la vida por dentro. Aleluyas con los hechos del zapatero manzurrón y la Fierabrás de Alejandría, vida de don Diego Corrientes, aventuras del guapo Francisco Esteban y, sobre todo, arte de colocar el bocado a las mujeres parlanchinas y respondonas». El titiritero empieza diciendo: «Puesto que así lo desea el respetable y queridísimo público, daré comienzo enseguida sin haberme quitado el polvo de los caminos... Respetable público: Oigan ustedes el romance verdadero y sustancioso de la mujer rubicunda y el hombrecillo de la paciencia, para que sirva de escarmiento y ejemplaridad a todas las criaturas de este mundo. *(En tono lúgubre.)* Aguzad vuestros oídos y entendimiento». El titiritero empieza su narración, señalando con una varilla las secuencias del «cartelón de ciego». El dramaturgo había presenciado escenas análogas en los pueblos de su luminosa niñez: Fuentevaqueros y Valderrubio.

Rafael Alberti fue otro poeta de la «generación del 27» que utilizó las formas de la «literatura de cordel» para su segunda obra de teatro *Fermín Galán,* protomártir de la Segunda República española. Ni a Lorca ni a Alberti obsesionó la verdad histórica. Les subyugó la atmósfera que emanaba de la visión popular, estremecida, heroica e ingenuamente deformada, como una auténtica aleluya de pliego de cordel. En su *Arboleda perdida,* el poeta recuerda que a la hora de escribir su primera obra política, *Fermín Galán,* sus propósitos «eran conseguir un romance de ciego, un gran chafarrinón de colores subidos como los que en las fiestas pueblerinas explicaban el crimen del día.

Lleno de ingenuidad...»[6] Para acentuar este carácter, Alberti distribuía los tres actos de *Fermín Galán (Romance de ciego)*, en diez episodios y un epílogo, y como nexo de unión la quejumbrosa voz narradora del romancero ciego, y la de su lazarillo, como pregonero. Ante un escenario: «Telón pintado: con colores populares, de aleluya callejera, el fusilamiento de Fermín Galán y García Hernández, sobre un fondo de alegoría republicana. Arriba, en la parte alta del telón, un gran letrero que dice: *''Romance de Fermín Galán y los sublevados de Jaca''*». Abajo, en uno de los lados, este otro más pequeño: «Precio: 5 cénts.»

En el centro de la escena, rígido, llevando en una mano un pliego de romance en papeles de colores, y en la otra, una escudilla de metal, el niño voceaba, monótono, llevando el compás con el tintineo de una moneda de cobre que tenía en la escudilla:

¡Compren, si quieren llorar!
¡Oigan, si quieren llorar!
¡Romance de Fermín Galán y
los sublevados de Jaca! ¡A
cinco céntimos!
¡Arzobispos, estudiantes,
señoras y caballeros,
curas, criadas y obreros,
ministros y comerciantes!
¡Compren, si quieren llorar!

El lazarillo había caldeado la escena para hacer más expectante la entrada del ciego:

Vio la luz Fermín Galán,
su luz primera, en la Isla...
Cádiz, tacita de plata,
le regaló su bahía.
Olas tuvo por juguetes,
pinos, esteros, salinas,
barcos grandes y murallas
con viento de artillería..[7]

La aleluya, precursora de los «cómics» de nuestros días, fue también el balbuceo del periodismo sensacionalista.

Antonina Rodrigo

[6] *Rafael Alberti*. La arboleda perdida. *Compañía General Fabril Editora. Buenos Aires. 1959. p. 318.*
[7] *Rafael Alberti*. Fermín Galán (Romance de ciego, en tres actos, diez episodios y un epílogo). *Chulilla y Ángel. Torrecilla Leal, 17, Madrid, 1931, pp. 13 y 15).*

Adán Buenosayres: su estructura, caracterología y estilo

Como paso previo al análisis de la novela *Adán Buenosayres* del escritor argentino Leopoldo Marechal, hay que referirse una vez más al concepto de novela, pues desde Proust, Kafka y Joyce parece que el género, obedeciendo a principios nuevos, presenta una realidad a menudo ininteligible o desconcertante y se configura como texto circonccluso cuyo hermetismo debe ser roto por medio de interpretaciones simbólicas o semiológicas.

En el caso de la novela hispanoamericana de los últimos decenios, ésta se caracteriza por ser un producto intelectualizado, cerebral, transplantado —flor de invernáculo. Estas novelas son obras en las cuales más que «el genio creador, priva el ingenio, y una actitud frívola y como de juego.» El autor está más interesado en «lucirse, en exhibir los artilugios de su fantasía y las habilidades y recursos de su ingenio que en crear obra de monto y noble poesía».[1]

Adán Buenosayres es eso: alarde lúdico y narración fantástica. Como dice Zum Felde, Leopoldo Marechal ha compuesto un libro de casi 700 páginas, el cual abarca la vida entera de la vasta Buenos Aires en todos sus planos y con todos sus elementos. Nos la presenta a través de la experiencia de un personaje de ficción y la estructura en forma de crónica en la que se suceden desde los episodios grotescos a los poéticos, desde los cuadros costumbristas hasta los alegóricos, desde las escenas crudamente realistas hasta las altamente fantásticas.[2]

El interés que despierta el libro está basado no sólo en su desarrollo argumental (la fábula), en sus notas de humorismo o en el sabor costumbrista que permea todo el texto; *Adán Buenosayres* atrae al crítico porque al analizarlo descubre éste la complejidad que Marechal impuso en los parámetros estructural, caracterológico y estilístico de su obra, de modo que son éstos los que mantienen unidos todos los caóticos elementos narrativos de esa saga intra y subcitadina.

[1] *Así describe Manuel Pedro González la novela hispanoamericana en su artículo «Leopoldo Marechal y la novela fantástica».* Cuadernos Americanos, *vol. CLI (marzo-abril 1967), pp. 200-211. La cita aparece en la p. 204.*

[2] *Véase cómo Alberto Zum Felde analiza* Adán Buenosayres *en su obra* Índice crítico de la literatura hispanoamericana. II. La narrativa. *México, Guaranía, 1959. Conviene releer las páginas 469-474 en las que se hace referen[illegible] a la novela de Lepoldo Marechal.*

La estructura de la obra

La crítica señala, casi unánimemente, que *Adán Buenosayres* es un centón heterogéneo, un caos literario. Para poder analizar la obra los críticos adoptan la posición que tomarían ante el *Ulysses* de Joyce o ante *Manhattan-Transfer* de Dos Passos. Unos la rechazan como muy «cerebral» (Manuel Pedro González, por ejemplo); otros querrían desglosar ciertas secciones para que la novela tuviera mayor unidad arquitectónica (como en el caso de Julio Cortázar, quien cree que «los libros VI y VII podrían desglosarse de *Adán Buenosayres* con sensible beneficio para la arquitectura de la obra»).[3]

La novela consta de siete libros agrupados en tres secciones principales. La primera incluye los libros I, II, III, IV y V. La segunda está constituida por el «El Cuaderno de Tapas Azules». La tercera es «El Viaje a la Oscura Ciudad de Cacodelphia». El prólogo explicativo tiene singular importancia pues sirve de medio de enlace entre las tres partes principales de la obra. Es una especie de preludio en que el autor presenta la muerte del personaje principal. Seis hombres, entre los que se encuentra el mismo Marechal, han dado sepultura a Adán Buenosayres. Esos hombres serán los protagonistas de los diversos capítulos. Cabe exceptuar desde luego a Adán, quien ocupa el lugar de Marechal cuando éste se diluye en el relato para vivir la vida ficticia del héroe del libro.

Adán es la columna vertebral de la obra. Los numerosos personajes, ya sean de primer orden o de segundo, viven solamente en cuanto se relacionan con Adán Buenosayres. El lector debe percibir esas relaciones para que la lectura del libro constituya una aventura personal imposible de ser medida, ya que ésta depende tanto de lo que el autor narra como de la íntima respuesta del lector.

Como toda obra de carácter épico, el primer libro empieza por ubicar clásicamente al personaje principal dentro de los parámetros temporal y espacial. Al hacer la presentación de Adán Buenosayres, Marechal da al héroe la significación y la trascendencia que caracterizan al héroe épico.

El libro II nos da un bosquejo de la vieja Chacharola que cocina el odio en su corazón al solo recuerdo de aquella hija cuyo nombre maldito no pronunciaría jamás; dibuja a grandes rasgos al ciego Polifemo «acariciando amorosamente las cuerdas de su guitarra dormida»; nos da el perfil de Ruth en su sucia cocina en medio de un «caos de utensilios»; nos pinta a la vieja Clota sentada en su banco donde «acaba de roer una costra de pan», y de las chicuelas jugando al Ángel y al Demonio. Por último, en este libro se nos ofrece un retrato difuminado de la tertulia de Amundsen con sus «criaturas débiles» y sus hombres «congelados».

El libro III refiere el viaje nocturno por Saavedra. A las figuras del grupo —Pereda, Bernini, Franky Amundsen, Tesler, Schultze y del Solar, poéticamente sublimadas por Marechal hasta llegar a constituir el símbolo viviente del «componente Adán» de la estructura bipolar de la obra— se suman las figuras míticas del indio, del gaucho, de

[3] *Este estudio de Julio Cortázar es uno de los primeros escritos sobre la novela de Marechal. Apareció originalmente en la revista* Realidad, *n.° 14 (marzo-abril, 1949). En 1966 fue reproducido como parte del libro* Las claves de Adán Buenosayres. *Mendoza, Azor, 1966. Véanse las pp. 23-30.*

Santos Vega, de Juan sin Ropa y del neocriollo. Unidas así las figuras vivientes con las figuras míticas (las cuales constituyen el «componente argentinidad» de la estructura) se logra reafirmar la unidad estructural de la obra al establecer una línea continua entre el pasado y el presente. Para completar el enlace estrecho entre los dos componentes fundamentales del todo estructural —Adán + Buenosayres— el novelista utiliza los recursos prosopopéyicos de la épica clásica, haciendo que Adán se extasíe ante el Río de la Plata e irrumpa en el comentario de que «El que no ha escuchado la voz del río no comprenderá nunca la tristeza de Buenos Aires. ¡Es la tristeza del barro que pide un alma! ¡Es el idioma del río!»[4]

Faltaba en ese lienzo bonaerense la pincelada del criollismo contemporáneo. Por eso, terminada la peregrinación, el grupo irrumpe en el velorio de Juan Robles. Este episodio, dice Arrieta, es un cuadro de macabro humorismo, a lo Goya, con sus viejas necrófilas, sus taitas solemnes, su milonguita arrepentida y sus histéricas de gimoteo teatral; con su chupandina, su jarana y los cínicos incidentes provocados por ese elenco de fantoches, a veces pensadores eruditos y hondos que llenan buena parte del relato con su ingenio y su gracia.

El libro IV se abre, como otro óleo goyesco, en la Glorieta *Ciro*. En aquella «noche absurda» los de la pandilla conversan mientras comen al aire libre o matan los minutos en la antesala de un prostíbulo. Cuadro de fuertes tonos que cierra esta sección de la novela: pinceladas ocres de un vocabulario arrabalero, apropiado ropaje para escenas casi coprológicas.

El libro V narra el segundo despertar de Adán. Aquí el protagonista re-crea los temas del principio de la novela y recuenta una serie de jornadas vividas. No es sólo un recurso literario de reiteración, sino que esta re-creación sirve como pauta con la que el héroe «va midiendo el vacío de su alma». Por fin el reloj marca una, dos, tres, ... seis, siete, ocho, ... diez, once, doce campanadas: medianoche —soledad y vacío. Adán regresa por la ya conocida calle Gurruchaga en donde la Flor del Barrio le muestra «los ojos cóncavos» y «la desdentada boca de la Muerte». Así se completa el periplo, larga y escabrosa jornada y media vivida por el héroe.

El libro VI se titula «El Cuaderno de Tapas Azules», y el libro VII se llama «Viaje a la Oscura Ciudad de Cacodelphia». Aquél es la transcripción de un efluvio místico, de un viaje interior, de un peregrinar hacia Dios; éste es un descenso a los avernos bonaerenses a la manera dantesca.

La unidad estructural

Como se ha dicho antes, Leopoldo Marechal ha estructurado su obra como un todo único. Aunque ciertos críticos hayan aseverado que los libros VI y VII menoscaban esa unidad, hay que señalar que son precisamente estos dos libros los que refuerzan la uni-

[4] *Todas las citas se refieren a la 4.ª edición de la novela* Adán Buenosayres *de Leopoldo Marechal, publicada en 1967 por la Editorial Sudamericana, S.A., Buenos Aires, Argentina. Esta cita corresponde a la página 161.*

dad estructural de la obra y enlazan los rasgos caracterológicos del protagonista hasta convertirlo en héroe epónimo.[5] Si así no lo fuera, la primera parte y el viaje a Cacodelphia no pasarían de ser relatos episódicos separados por «El Cuaderno de Tapas Azules», el cual a su vez sería sólo una *addenda* de tono biográfico-místico, sin valor estructural para dar carácter épico a la novela. El libro VI, pues, cumple la misión de elevar al protagonista al sitial de héroe épico por medio de su retrato interior que deja ver los móviles y procesos interiores de su evolución, preparándonos así para que más tarde aceptemos el hecho fantásticamente atrevido de un Adán que no se atemoriza al descender a la tenebrosa ciudad de Cacodelphia, y el cual contrasta enormemente con aquel Adán del viaje a Saavedra; un Adán que no pasa de ser un diletante algo más profundo que Franky Amundsen, pero sin la grandeza interior requerida para juzgar y castigar en los círculos infernales a los transgresores de las normas de la moral y de la ética.[6]

Leopoldo Marechal ha creado ese infierno argentino para que en Cacodelphia los hilos sueltos de los episodios de la calle Gurruchaga y del viaje por Saavedra, así como los del retrato interior de «El Cuaderno de Tapas Azules» que quedaron sueltos, se aten, dando de esta manera unidad y sentido cabal a la obra y a cada uno de los personajes.

El significado de cada uno de esos filones narrativos se aclara sólo cuando su círculo individual se cierra en algún lugar de las tenebrosas espiras del infierno de Schultze. El ciego Polifemo, Doña Cloto, Lombardi, por ejemplo, representarían solamente cuadros costumbristas del Buenos Aires pintado por Marechal. Lo que les da trascendencia de valor universal y los convierte en elementos de unidad estructural en función de componentes épicos es su reaparición en Cacodelphia. Es entonces cuando el lector comprende su verdadero significado: Polifemo (un irónico/rico/pobre/Epulón) es la personificación de la avaricia que sufre su castigo en la cuarta espira; Lombardi personifica al capitalismo, a un atormentado capitalista a quien persigue su conciencia, ésta hecha tangible en el Manco y en el Viejo, quienes a su vez personifican al obrero (los obreros, así, como clase) a quien se le ha arrebatado su dignidad humana expresada en su canto, su risa, su inteligencia, su amor y su fe.

Los rasgos caracterológicos

Existe, pues, una correspondencia entre el significado inconsciente de la obra —la problemática— y el contenido consciente que se utiliza para llegar a tal fin —la trama. Si esta aseveración fuera acertada, se seguiría que la trama tomaría los elementos aislados que la integran del venero de caracteres que presenta la vida social en la que actúa el autor. Esto nos lleva a considerar el segundo parámetro: el parámetro caracterológico.

Rafael Squirru dice que no se puede hacer referencia a *Adán Buenosayres* de Marechal sin abordar seriamente la problemática del héroe, no tan sólo por Adán mismo,

[5] *Véase nuestra nota núm. 3.*

[6] *Es el caso de una obra que pertenece a la categoría de «escritura/odisea» como la llama Severo Sarduy. Este tipo narrativo, si bien se relaciona con técnicas joycianas, se remite a «la tradición homérica, tradición de un relato cuyos ejes ortogonales serían ''libro como viaje/viaje como libro''». Sarduy menciona explícitamente a Marechal en su estudio que aparece en* América Latina en su literatura. *México, Siglo XXI Editores, 1972. Léanse las pp. 180-181.*

sino por los demás personajes que aparecen en la novela: el filósofo Tesler, el astrólogo Schultze, los miembros de la pandilla de Amundsen, el taita Flores, etc. El hecho de que todos estos personajes alcancen una dimensión heroica constituye la clave para la interpretación de esta novela a la que Squirru califica de titánico poema.[7]

¿Pinta Marechal héroes? En verdad, lo que vemos son seres de carne y hueso: la vieja Chacharola, Franky Amundsen, Tesler, o el mismo Adán Buenosayres son hombres, son mujeres, todos presentados en su dimensión perdurable. Mas, al proyectarse en la conjunción del eje espacial —Buenos Aires/La Pampa— con el eje temporal —el momento climático del tránsito de Adán— trascienden esos ejes, se agigantan y continúan existiendo como mitos en la elipsis de Cacodelphia.

En la caracterización de los personajes Marechal usa, entre otras técnicas, el bosquejo biográfico, el retrato, la etiqueta de presentación (amaneramiento, gesto o latiguillo hábilmente puesto de relieve) y la descripción del personaje por yuxtaposición.[8]

En el retrato, el autor es un verdadero maestro. Citemos como un ejemplo el retrato del ciego Polifemo:

> Polifemo era dichoso y fuerte: podía mirar al sol con los ojos abiertos. Claro está que su ceguera le robaba las formas y colores del mundo; pero sus oídos, en cambio, se abrían a toda la música de la tierra... Polifemo cifraba su orgullo en tres perfecciones distintas: en su ciencia infalible de asaltante de almas, en su voz llena de registros patéticos, y sobre todo en su figura. Porque bien se veía él a sí mismo, con aquella guitarra española que no sabía tocar, pero que agregaba un tono y un volumen a la escena, con ese viejo chaquetón de color de musgo, con aquella barba torrencial, aquellos ojos de profeta ciego y aquel brazo amenazador que sabía dirigir exactamente hacia el Cristo de la Mano Rota. ¡Qué gran actor era Polifemo![9]

Adán, el protagonista, es presentado biográficamente, pero a través de hechos aislados que, yuxtapuestos, van perfilando las dimensiones vital y espiritual del héroe. Se podría decir que, aun cuando los acontecimientos sean incoherentes, Adán es el vínculo que asegura una especie de continuidad.

A los personajes menores no los retrata, los caricaturiza señalándolos definitoriamente por medio de gruesos brochazos que se repiten una y otra vez, como el constante latiguillo de «filósofo villacrespense» con el que se refiere a Tesler.

Sobresale en *Adán Buenosayres* la forma en que están caracterizados los personajes de tercer orden: una sola plumada es suficiente para darnos el perfil preciso de ellos. Contemplemos esta viñeta descriptiva de las Tres Cuñadas Necrófilas:

> Arpías de gran olfato, ellas revoloteaban, invisibles aún, en torno de los agonizantes: recogían la mirada última, el gesto final y la postrera gota de sudor... Y después, ¡oh, delicia!, la noche inmensa del velorio: aquella larga vigilia en la penumbra, junto a una *cosa* inerte que aún está viva y no está ya en este mundo.[10]

[7] *Es valioso el estudio hecho por Rafael F. Squirru y publicado bajo el título* Leopoldo Marechal. *Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961. Cabe hacer especial mención a las pp. 17-32.*

[8] *Léase la página 263 de la versión castellana de la obra de René Wellek y Austin Warren,* Teoría literaria. *Madrid, Editorial Gredos, 1966. Es interesante considerar los conceptos sobre caracterización de personajes.*

[9] *Leopoldo Marechal,* Adán Buenosayres, *pp. 67-69.*

[10] Íbid., *p. 214.*

Más tarde, cuando María Justa Robles entra en la cámara mortuoria llevando pocillos de café y copitas de anís, esa viñeta que antes hemos calificado de descriptiva se carga de tonos esperpénticos; es como una inspiración granguiñolesca, como una visión agónica de la historia:

María Justa les ofreció en silencio el contenido de su bandeja..., tres manos rampantes emergieron de súbito entre las telas oscuras, tres manos o tres garras que se lanzaron raudamente sobre las copas de anís y volvieron a hundirse con sus presas en el sombrío caos de los chalones. [11]

El parámetro estilístico

El *corpus* caracterológico de la novela es portador de una significación perceptible de manera inmediata a través del discurso. Éste aparece como una sucesión de secuencias, susceptible de convertirse en relato. ¿Cómo puede llevarse a cabo esta formulación del referente?

Lo primero que cabría afirmar, sin temor a equivocarnos, es que *Adán Buenosayres* es una de las obras pioneras de la nueva novela hispanoamericana tanto por su configuración estructural como por la tipología de los personajes, sus planos de composición y su estilo. Publicado en 1948, el libro fue para muchos piedra de escándalo porque en él emplea Marechal un lenguaje heterogéneo y antirretórico que a veces linda con la negación misma de aquel lenguaje que en aquellos años todavía era considerado como «el lenguaje literario».

La obra combina atrevidas variantes de técnicas narrativas y procedimientos estilísticos más afines con otros géneros literarios. A veces prima en el texto la narración tradicional; otras, la descripción. En repetidas ocasiones se utiliza el estilo ensayístico, pero tampoco falta el diálogo. Éste se presenta en las formas dramáticas clásicas, pero también lo encontramos como monólogo interior en el que a veces sólo percibimos el ilógico fluir de la conciencia, regido por una tenue asociación de ideas.

Abundan en el texto disquisiciones complicadas sobre religión, filosofía, estética, las cuales más parecen diálogos platónicos que episodios de novela. Naturalismo crudo y simbolismo; realismo y fantasías surrealistas; páginas de extraordinario lirismo y pasajes grotescos y hasta coprológicos: todos los recursos lingüísticos del castellano enriquecen el estilo de la obra.

Descubrimos en Marechal una manera peculiar de DECIR; entendiendo por DECIR el mostrar las cosas para que sean interpretadas. Mas, consciente el autor de que la palabra representa la muerte de los objetos, muestra las cosas por medio de metáforas para que los esquemas lógicos (invariables, abstractos, ajenos a la realidad situacional) se rompan y adquieran su función concipiente, es decir, una efectiva función significativa.

Marechal usa las imágenes como vivencias axiales en torno de las cuales organiza las ideas, expresándolas por medio de recursos de actualización semántica —polisemia, utilización paródica de sentencias, distorsión de frases, clichés, etc. El lenguaje tiene un papel importante en el esfuerzo de Marechal por aquilatar estilísticamente la novela,

[11] Ibíd., loc. cit.

logrando al mismo tiempo enriquecer el mundo representado. Sus frecuentes parodias del lenguaje preciosista nos recuerdan a Cervantes que en su inmortal *Quijote* parodió tantas veces el altisonante estilo de las novelas de caballería. En el lenguaje de *Adán Buenosayres* hay crudeza, acaso excesivo y chocante realismo, pero nunca pornografía.

Han censurado algunos el uso de giros vulgares y malas palabras como si ello constituyera defecto capital que echara a perder el valor de la obra. Se olvida que para Marechal el lenguaje no es en sí mismo el fin, sino que es uno de los instrumentos/recursos técnicos con que el autor plasma la obra. Las palabras no valen en cuanto tales; son operantes creadores de los mundos narrativos; son elementos constituyentes de signos complejos a través de los cuales el lector accede en forma indirecta y por inferencia muchas veces al mensaje de la obra.

Como conclusión podríamos decir que el afán hermenéutico del lector sólo se conceptualizará a través de una lectura integradora de *Adán Buenosayres,* en la que estructura, personajes y lenguaje se aúnen para lograr la reconstrucción de los dos elementos del canto épico —el hombre: Adán; y su entorno: Buenos Aires (Buenosayres)—, dos entes inseparados e inseparables que no podrían soportar el proceso de bisectomía porque al hacerlo nos quedaríamos sin la obra que Marechal concibió; es decir, desaparecería *Adán Buenosayres.*

Jorge H. Valdivieso y **L. Teresa Valdivieso**

Poner la vida sobre el tablero*

Primer testamento y *Coto vedado* son dos relatos autobiográficos, en los que Salvador Pániker y Juan Goytisolo, recuentan su vida, sensaciones y recuerdos. Ambos autores son catalanes barceloneses y casi de la misma edad —Goytisolo algo más joven—. Ambos tienen ascendencia no catalana por parte paterna y parecida extracción social. Sin embargo, la vida les ha tratado desde un principio de modos bien diferentes. Pániker nos cuenta de una niñez muelle, entre algodones, en tanto Goytisolo, huérfano

* *Salvador Pániker,* Primer testamento, *Seix Barral, Biblioteca Breve, Barcelona, 1985; Juan Goytisolo,* Coto vedado, *Seix Barral, Biblioteca Breve, Barcelona, 1985.*

de madre y con un padre enfermo y en vías de ruina económica, ofrece una imagen de sí mismo bastante más complicada.

Pániker basa su *Primer testamento* en la relectura de sus dietarios de juventud. Son memorias reflexivas, introspección lúcida, elaborada desde la madurez de una vida muy vivida ya, y desde la que pega un repasón a lo que fueron sus 29 primeros años de recorrido vital, viniendo a decir que, se gusta bastante a sí mismo y a su condición, que considera de privilegiado, mientras que su entorno no le gusta demasiado, y así lo expresa en las duras críticas que dirige hacia sus educadores, sus hermanos mayores y hacia la sociedad española de la década de los cuarenta que le tocó vivir.

En *Coto vedado,* destaca la ausencia de concesiones a la autocomplacencia y la postura clara de su autor, consistente en llevar a cabo un relato lo más honesto posible.

> En España —dice el propio Goytisolo—, los autores de memorias creen que escriben sus memorias contando chismes sobre los demás y presentándose a sí mismos siempre en una situación muy ventajosa. Yo he procurado hacer lo contrario, evitar todo tipo de chismes sobre los demás y concentrarme en lo que ha sido importante en mi vida.

Reinventar la fiesta

A Pániker se le ha ido viniendo encima el material oscuro de los años, y se siente estafado, enfermo y agobiado, estupefacto y harto. «Y puesto que no me va hacer de víctima o polichinela —dice—, he decidido reconvertir la barahunda de señales en lenguaje articulado y propio; desmontar mi superego de burgués local y diseñar una burbuja nueva.» Trata, como él mismo señala, de «reinventar la fiesta», y lo consigue escribiendo acerca de las venturas y desventuras de su vida.

> Este libro de hoy —escribe en el comienzo de su trabajo—, debería ser el primero de una serie absolutoria. El dharma hindú propone cuatro estados para la existencia humana: 1. Estado de brahmacharya o época del estudiante: castidad y aprendizaje con guru; 2. Estado de grihasta o de pater familias: vivir del propio oficio y engendrar hijos; 3. Estado de vânaprastha o primera retirada; 4. Estado de samnyâsa o liberación total. *Primer testamento* (primer exorcismo) —añade— va a cubrir, aproximadamente, mi época de brahmacharya.

La primera visión conjunta que Salvador Pániker da de sí mismo es que, generalmente, en la vida, ha solido actuar con una cierta inconsistencia y falta de premeditación. «He actuado, más bien —dice—, como un poseído. En general, me entero de lo que quise hacer, y de por qué quise hacerlo, una vez que lo hice.»

De su niñez recuerda Pániker, principalmente, la exaltación de los valores burgueses, caracterizados por el afán de la limpieza del alma. El cuadernillo que escribió en 1941, titulado «Mi vida espiritual», comienza así: «Dios mío, cada día haré un repaso mental y por escrito de todas mis faltas diarias. Ello me ayudará para la santificación de mi alma». «El alma y la limpieza: era la onda —comenta el autor—. Primacía del sujeto, o séase del burgués.»

En su adolescencia, se define Pániker, como un ser rebelde e inocente. «Se daba —dice— una aparente paradoja: yo era un muchacho rebelde y deslenguado, pero también inocente y crédulo. Paradoja aparente puesto que todo venía a parar en lo mismo: carencia de oxígeno crítico.»

No a los corsés

El autor de *Primer testamento* desea expresar su claro no a todo tipo de encorsetamientos. Piensa que habría que saber combinar autodisciplina y gusto por vivir, algo que los de su generación no aprendieron. «Lo enervante —se lamenta— es el desfase. Cuando uno es joven, y las experiencias están a punto, uno carece de lenguaje; cuando uno ha ganado cierto lenguaje, ya apenas tiene experiencias.»

Considera Pániker que la situación política española supuso un importante marcaje para los españolitos. «A mi juicio —escribe—, el vacío cultural que se fue produciendo venía directamente del general Franco; quiero decir que era el resultado de su triste concepción del mundo. De su pobreza de ideas. Y de un tic de aislacionismo frente al rechazo exterior. Lo peor del franquismo fue esa mediocridad anémica y sin enjundia, más chata que lóbrega.»

El autor de *Primer testamento* considera peculiar en él el hecho de no haberse salido nunca del sistema. «Mis desplantes —comenta— eran vagamente existenciales y jamás cuestionaban la validez del sistema». Cree que el factor fundamental que le llevó al mantenimiento de una atmósfera mágico-mítica, fue el hecho de haber gozado siempre de una alta dosis de seguridad afectiva. «Así —señala— que la conservación del ''sistema'' equivalía a la conservación del afecto. La conservación de la atmósfera mágico-mítica equivalía al mantenimiento de la infancia feliz, la simbiosis fetal con la cultura establecida.»

Más adelante, la vida misma se encargó de deshacer la estrechez del marco de referencia. «Los ruidos, los desórdenes y las ''imperfecciones'' —escribe Pániker—, me hicieron salir del sueño dogmático. Y no para renegar de lo anterior. Ya digo que tampoco Einstein destruyó a Newton: sólo mostró que la física de Newton era un caso particular de una física más amplia.»

Mejorando con los años

También en el terreno de las creencias religiosas va pasando Pániker por diferentes etapas, aunque nunca va a dejar de definirse como un ser religioso. «Éramos religiosos —dice— porque éramos nostálgicos y utópicos, porque la religión era la única oferta de absoluto, y, también, claro está, por instinto de equilibrio. El desamparo del animal humano no es cosa de broma.»

En su texto autobiográfico, el autor cavila acerca de lo que le hubiera apetecido ser. «A mí me habría gustado ser —escribe— un hombre como Arthur Koestler, tan comprometido con su tiempo, tan amplio en su pesquisa, tan coherente hasta en su muerte; o como mi amigo Edgar Morin, tan universal y candoroso, tan dispuesto a recomenzar el aprendizaje a cada instante. Pero he tenido que contentarme con lo que buenamente he podido, a escala menor y a escala local.»

Pero Pániker reconoce que se está acostumbrando a sobrellevar con ironía su prisión atenuada, que no pretende absolutizar lo que escribe y que, más bien, procura flotar sobre la nada, seguro de que hay algo. «Como hacen los astronautas que pasean por el espacio», dice.

El autor de *Primer testamento* define su trabajo como «los textos de mi inconsistencia». «Porque yo nunca he tenido demasiada consistencia —añade— y sólo cuando me acorralaron contra la nada me ha salido algo real. Por eso, con los años, me parece, voy mejorando.»

Pequeña crónica de una insuficiente rebeldía. Aproximación, todavía burda, a la propia voz. Esto es *Primer testamento,* relato autobiográfico de los primeros veintinueve años de su autor, que transcurren en los tiempos de la trasguerra española, y en el que nos cuenta con estilo ágil y muy personal, de su educación, sexualidad, adolescencia, amor, religión, familia y moral.

Crear y recrear

[..] a bandazos —escribe Juan Goytisolo en los comienzos de su *Coto vedado*—, sujeto a los meandros de la memoria, imperativo de dar cuenta, a los demás y a ti mismo, de lo que fuiste y no eres, de quien pudiste ser y no has sido, de precisar, corregir, completar la realidad elaborada en tus sucesivas ficciones, este único libro, el Libro que desde hace veinte años no has cesado de crear y recrear y, según adviertes invariablemente al cabo de cada uno de sus capítulos, todavía no has escrito.

¿Cómo es posible reconstituir un pasado remoto si incluso el más reciente aparece sembrado de tantas incertidumbres y dudas?, se pregunta Goytisolo. Y se responde: «La opacidad del destino de una buena parte de mi familia es una perfecta ilustración para mí de la impotencia en descubrir y exhumar al cabo de pocos años la realidad tangible de lo que ha sido».

El autor de *Coto vedado,* considera muy importante el hecho de haber sido considerado catalán en Madrid y castellano en Barcelona. De ahí deduce su ubicación «ambigua y contradictoria, amenazada de ostracismo por ambos lados y enriquecida no obstante, por el mutuo rechazo, con los dones preciosos del desarraigo y movilidad».

Goytisolo dice estar convencido de que el binomio fidelidad/desarraigo tocante a la lengua y país de origen es el mejor indicativo de un valor estético y moral. «La libertad y aislamiento —dice— serán la recompensa del creador inmerso hasta las cejas en una cultura múltiple y sin frontera, capaz de trashumar a su aire al pasto que le convenga y sin aquerenciarse a ninguno.»

En cuanto a los porqués de lo que hace cuando se adentra en la tarea, no poco costosa, de hacer una autobiografía, el autor de *Coto vedado* afirma tener «conciencia de la total inanidad de la empresa: amalgama de sus motivaciones e incapacidad de determinar con claridad su objetivo y presunto destinatario: ¿sustituto laico del sacramento de la confesión?, ¿necesidad inconsciente de autojustificarse?, ¿de dar un testimonio que nadie te solicita?, ¿testimonio de quién, para quién?, ¿para ti, los demás, tus amigos, los enemigos?, ¿deseos de hacerse comprender mejor?, ¿despertar sentimientos de afecto o piedad?, ¿sentirse acompañado del futuro lector?, ¿luchar contra el olvido del tiempo?, ¿puro y simple afán de exhibicionismo?»

Goytisolo ve la imposibilidad de responder a estas preguntas y, sin embargo, sí se siente capaz de «el cotidiano martirio de enfrentarse a la página, de poner toda la vida en el tablero, la innombrable realidad material de tu cuerpo, no el oculto con máscaras

y disfraces en la farsa ritual cotidiana, proyección de una imagen errónea destinada a la galería,»...

La orfandad y sus consecuencias

El hecho de haberse quedado huérfano a los siete años de edad, va a suponer para Goytisolo un marcaje importante del que no se dará cuenta hasta mucho tiempo después.

[...] pero las consecuencias de tu orfandad —escribe—, no se manifestarían sino más tarde: extrañamiento de la figura paterna, tibieza religiosa, indiferencia patriótica, rechazo instintivo de cualquier forma de autoridad, cuantos elementos y rasgos plasmarían luego tu carácter guardan sin duda una estrecha relación con aquélla.

La temprana orfandad hace que la figura de la madre quede como en una especie de nebulosa, no bien definida, pero que no deja de actuar desde esa constante de carencia: «... puedes decir que, en estricto rigor, —dice Goytisolo—, más que hijo suyo, de la desconocida que es y será para ti, lo eres de la guerra civil, su mesianismo, su crueldad, su saña: del cúmulo desdichado de circunstancias que sacaron a la luz la verdadera entraña del país y te infundieron el deseo juvenil de alejarte de él para siempre».

Coto vedado nos habla de una infancia muy llena de traumas, que el Juan niño y adolescente trata de compensar con un clara tendencia a la mitomanía. «El inicio de esa etapa de pose e inautenticidad —escribe—, se sitúa alrededor de mis catorce o quince años. Mi propensión a la mitomanía como elemento compensador de los traumas familiares iba a hallar un terreno inmediato en el que extenderse: verter los sueños y fantasías, más o menos miméticos, en papel; redactar, aprovechando la pauta escolar de los veranos, una cálifa de patrañas históricas y de aventuras.»

El progresivo declive económico de la familia debido a los desdichados negocios paternos, y el desnivel existente entre las estrecheces domésticas y las pretensiones sociales, llevó al joven Goytisolo a tenerse que mover en el mundo del quiero y no puedo, en un tener que aparentar lo que no era, mundo que pronto rechazó, y al que nunca más quiso aproximarse. «La vida de este doble cursi y mimético —comenta— fue afortunadamente corta y su reproducción en alguna fotografía tomada en una puesta de largo provoca hoy en mí, al contemplarla, sentimientos mezclados de burla y conmiseración.»

España asolada y yerma

De sus años de bachillerato cursados en los jesuitas y en los Hermanos de la Doctrina Cristiana, Goytisolo recuerda como nota dominante la falta de talla de sus educadores y su introducción en el mundo de la literatura gracias a los consejos de su tío Luis y la biblioteca de su madre. «Autodidacta como casi todos los hombres y mujeres de mi generación —escribe—, mi cultura, forjada a tientas y aun a contracorriente, guardaría mucho tiempo la marca de los prejuicios, lagunas e insuficiencias de una España asolada y yerma, sometida a la censura y rigores de un régimen sofocante.»

En la España de los años 40, procurarse las obras de Orwell o Bernanos, Vallejo o Neruda era patrimonio exclusivo de unos cuantos: «... como con las drogas finas de hoy —dice Goytisolo—, el candidato a la lectura requería a la vez dinero, conexiones y paciencia. Cuando alguno de nosotros lograba echar mano a un ejemplar valioso, éste, una vez leído, circulaba en seguida dentro de nuestro círculo de amigos».

Mirando el panorama desde la perspectiva de hoy, Juan Goytisolo es de la opinión de que lo sucedido entonces con él y con otros escritores era algo inevitable: «Nuestra orfandad intelectual —dice— y el yermo cultural en el que vivíamos nos alentaban a incurrir en los errores y deslices de quienes, privados de todo asidero, se esfuerzan en dar los primeros pasos».

Ante el vacío que descubrían a su alrededor, importaron pieza por pieza de Francia o Alemania, primero, la defensa del behaviorismo y luego, del realismo crítico. «Serían el tributo que pagaríamos —comenta Goytisolo—, a la miseria intelectual de la posguerra en nuestro afán bien intencionado de eliminarla.»

Desde su salida del colegio, el autor de *Coto vedado* se convirtió en un lector frenético. Sus autores favoritos eran entonces Unamuno y Wilde. Con el primero aprendió a plantearse preguntas y alimentar con ellas sus ingenuas zozobras filosóficas. El segundo le enseñó el arte de la contradicción humorística e irrespetuosa.

A los veinte años decide Goytisolo entregarse por entero a la literatura y ser escritor a secas, y así comienza un lento y difícil proceso que quedará recogido en *Juegos de manos* y en *Señas de identidad.* Después viene la etapa de las rupturas, cuando a los veinticinco años se fue a vivir a París. «Ruptura no sólo interior sino física —escribe—, con el ambiente familiar en el que crecí, mi ciudad natal, la Cataluña en la que siempre viví como un extraño, la España opresora y oprimida por Franco, para forjar mi obra y morada vital lejos y en contraposición a todo esto, inmerso en un medio francés, árabe o norteamericano sin integrarme no obstante en ninguno de ellos, apátrida moral y espacial, pero unido fatalmente al idioma en el que expresé mi primer sentido de ''diferencia'' y a través del cual pude salvarme.»

De sus primeros años de aprendizaje, Goytisolo recuerda una sorprendente discontinuidad: «la existencia de quiebras o rupturas en unos hábitos y normas de conducta que creía firmemente arraigados». Recuerda «el miedo instintivo a franquear el umbral de mi mundo anestesiado y estéril, aventurarme en otras zonas donde de una forma oscura pero cierta presentía que se hallaba la vida, dar el salto en el vacío que me permitiría descubrir lo que en realidad era»...

Salvador Pániker necesitó que le acorralaran contra la nada para que saliera algo real. Juan Goytisolo tuvo que saltar al vacío para descubrir quién era. Todo esto forma parte de la difícil tarea de descubrirse a sí mismo, y poderlo contar.

Como lectora de *Primer testamento* y de *Coto vedado,* siento profundo agradecimiento ante un reconocido esfuerzo que, pienso, ha valido la pena; ese gran esfuerzo que supone poner toda la vida en el tablero.

Isabel de Armas

Escultura y monumento (Oteiza y el «racionalismo» de 1957)

1

Cuenta Agustín Ibarrola la influencia que tuvo Oteiza en la aparición del *Equipo 57* y en la orientación de algunos de sus proyectos. Fue el escultor vasco quien presentó a Ibarrola a dos de los componentes del *Equipo* —José Duarte y Juan Serrano— y es en diálogo con él como contribuye a perfilarse la trayectoria inicial: «Recuerdo que Oteiza no se cansaba de repetir que siguiéramos de cerca toda la línea constructivista de un Vasarely. Nos hacía apreciaciones con las que después nosotros hemos estado plenamente identificados en la medida que hemos ido conociendo a los personajes, y conociendo a fondo lo que estaban haciendo estéticamente.

»Yo recuerdo que en una exposición, me parece que era la Exposición Bienal de París, y estábamos situados ante aquel panorama, de obras de Vasarely y de Mortensen. Jorge decía: "Todo Cristo va a tirar por Vasarely porque es más espectacular, más brillante y por otra parte, es la relación más visible con la línea seria, articulada, analítica del cubismo, del constructivismo, de Malevich, y hasta del propio Mondrian; pero aquí, quien realmente está metiendo elementos de profundidad en la investigación espacial es Mortensen".

»Nosotros lo apreciamos y nos identificamos con esa visión de Oteiza de ver el camino dentro del mundo de lo racional a la hora de articular los lenguajes estéticos y el examen estructuralista de los diversos autores y corrientes artísticos. Creo que al propio Oteiza la obra de Mortensen le estaba dando pistas para avanzar más rápidamente en la construcción de sus cajas metafísicas, en la complejidad y en la riqueza espacial, o por lo menos de tratamiento espacial y en esa estructura que además se diferenciaba bastante de todas las comunicaciones del hueco que había tratado.» [1]

Además de este diálogo explícito que Ibarrola narra con cierto detenimiento, quisiera mencionar ahora otro tipo de diálogo —y, si se quiere, disputa—, aquel que se produce entre dos obras, a pesar de todo bien diferentes, la del *Equipo* y la de Oteiza, parte de una polémica más amplia que mantienen, explícita o implícitamente, las obras de los diferentes artistas «racionalistas» del momento. Pues, frente al tópico que reduce los avatares artísticos de estos años a la oposición racionalismo-realismo-informalismo, creo que es preciso volver a las obras mismas, más allá de las declaraciones polémicas,

[1] *Javier Angulo Barturen,* Ibarrola. ¿Un pintor maldito?, *San Sebastián, L. Haranburu ed., 1978, pp. 78 y 79.*

y analizar la configuración concreta, y compleja, que se daba en el seno de tales orientaciones o corrientes.

2

En 1957 Jorge de Oteiza obtuvo el Gran Premio Internacional de Escultura en la IV Bienal de Sao Paulo. La Bienal de Sao Paulo no era la de Venecia, pero el premio a Oteiza tuvo una considerable repercusión. El artista vasco era en aquel momento una de las figuras más interesantes y polémicas de la escultura contemporánea, no sólo de la española.[2] En 1953 ya había sido seleccionado para el concurso del *Monumento al prisionero político desconocido*, que reunió a los más importantes escultores occidentales. Antes, en 1950, obtuvo el encargo de la estatuaria de la Basílica de Aránzazu, que sólo habría de realizarse muy tardíamente, en 1969, tras grandes polémicas y dificultades. Aránzazu, como algunas otras construcciones religiosas, fue un paso importante en el desarrollo del arte contemporáneo peninsular, aspecto que no ha sido todavía estudiado con la atención que quizá merece.

También es preciso señalar la importancia que en estos momentos tuvieron algunas de las intervenciones teóricas de Oteiza, su *Informe sobre la escultura contemporánea* (1951) en Santander, su libro *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana* (Madrid, Cultura Hispánica, 1952), o su conferencia sobre «Escultura dinámica», también en Santander (1952). De 1957 es su *Propósito experimental* —presentado en la Bienal de Sao Paulo—, en el que resume los planteamientos que, críticamente, le han conducido a sus posiciones teóricas y experimentales. En todos estos textos, Oteiza enlaza directamente con una tradición escultórica de vanguardia casi completamente desconocida en nuestro país en aquellas fechas. Mas, por encima de la relevancia informativa, didáctica y polémica que todos ellos pudieran tener —y creo que fue mucha y que sólo teniéndola en cuenta será posible comprender la complejidad del panorama de nuestro arte en torno a 1957—, hay un aspecto central que los marca definitivamente: la reflexión del artista conduce directamente a las fuentes mismas de la escultura, a la consideración del espacio como protagonista significativo de la escultura, como vehículo de significación y no mero soporte narrativo.

Los años anteriores a 1957 son época de gran tensión y actividad creadora del artista. Como él mismo ha señalado, dispone de unas condiciones que le permiten un trabajo intenso. Se desarrollan entonces los aspectos fundamentales de la reflexión oteiziana sobre el espacio y lo que en términos generales podemos denominar «unidades dinámicas». No era la primera vez que el escultor se interesaba por tales cuestiones, pero ahora la perspectiva con que las abordaba era diferente.

Un análisis de los proyectos para Aránzazu, por ejemplo de las figuras de los apóstoles, revela que Oteiza se mueve todavía —y así lo ha señalado en sus apuntes biográficos— en la órbita de Moore y Alberto: el hueco se obtiene en la erosión misma de la masa, que se abre para dejar un vacío, adquiriendo así una poderosa fuerza expresiva

[2] *Puede encontrarse una amplia referencia biográfica y bibliográfica en Miguel Pelay Orozco,* Oteiza, *Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1978.*

y monumental, alentando la transformación orgánica de la estatua, de la masa misma, que crece y se deforma sin perder definitivamente el esquema figurativo que está en la base de su representación.

La cabeza destinada para el primer apóstol del friso, por ejemplo, que funcionaba, al decir del escultor, como retrato de Iñasio Sarasúa, patrón de la trainera de Orio, pierde los que son rasgos propios del retrato: la singularidad de los detalles, de los motivos que describen y personalizan la fisonomía. Ahora nos encontramos con una búsqueda de los que pueden ser rasgos esenciales, estructurales, de la cabeza y el rostro. La cabeza se concibe como un volumen y se acentúan, por encima de cualesquiera otros, los valores volumétricos, la masa y la rotundidad de la masa, a la que la piedra proporciona mayor énfasis.

En ella destacan los elementos fundamentales del rostro, obtenidos a partir del juego que volumen y hueco permiten: las cuencas de los ojos crecen hasta convertirse en factores centrales que, sin dejar de ser figurativamente cuencas de los ojos (pues mantienen siempre el rastro de su origen), construyen los pómulos y perfilan la protuberancia nasal, pero también el mentón y, con él, el gesto de la boca. El escultor parece responder a un principio de concavidad/convexidad que estará también en buena medida en la clave de las investigaciones posteriores del *Equipo 57* y, en general, del arte llamado racionalista.

La distancia a que la estatua tenía que verse y su relación con las restantes piezas del friso, la pretensión de obtener una imagen colectiva de los apóstoles, un friso, por encima de cualquier individualidad, hacía un tanto inútiles hipotéticos rasgos anecdóticos y de reconocimiento figurativo que fijasen una fisonomía personal. Oteiza parece llegar así, por razones distintas y caminos diferentes, a horizontes de abstracción que recuerdan a los tallistas románicos, a los anónimos autores de los tímpanos que abren las iglesias medievales. Lo personal, lo individual es subsumido en un sentido más amplio y, también, más abstracto que recurre, en aquéllos, al símbolo, aquí, con el escultor vasco, a las posibilidades que la misma escultura ofrece.

No se trata sólo de una cuestión representativa y descriptiva. No es abstracto porque haya prescindido de los rasgos anecdóticos sino porque ha eliminado aquella concepción que hace del volumen un soporte de anécdotas y de la escultura una pintura en tres dimensiones. El juego del volumen y el hueco orienta la dirección de la cabeza del apóstol y marca la expresividad del gesto, que se abre y, a la vez, afirma de manera terminante. La buscada transcendencia del apóstol es más aguda y patética precisamente por su impersonalidad, porque el movimiento y la abstracción le han reducido a transcendencia pura y simple, sin dejarnos ningún asidero anecdótico en el que descansar, al que aferrarnos. Nada literario se sugiere aquí, nada relativo a la vida o hazañas del personaje, sólo el gesto y la presencia que proporciona el volumen.

Quizá no sea injusto decir a su propósito que el espacio, el volumen escultórico está aquí vivo, dinámico, pues gracias a él se crea dirección y movimiento, expresividad y presencia —esa presencia que es consustancial al monumento, sin la cual el monumento no es—, en el hundirse de su concavidad, en la afirmación que como negativo insinúa —y construye—, pómulos y mentón, como resistiéndose a esa desaparición de la

masa, ese hundimiento que son las cuencas de los ojos, se concreta la capacidad significativa del volumen y la estatua.

Esta importancia del volumen escultórico se puso ya de manifiesto en obras iniciales, por ejemplo en los retratos de *Balenciaga* (1931), de *Sarriegui* (1934) y de *Joseba Rezola* (1934), los tres en cemento, aunque quizá sea todavía el de estos retratos un planteamiento elemental de la cuestión, pues el énfasis se pone en el volumen material y su capacidad expresiva, empeño solemne ya de convertir la escultura en un monumento. En esas mismas fechas, quizás al entrar en contacto con la escultura de Alberto Sánchez, Oteiza empieza a comprender el valor del hueco, de la distorsión, ese juego de formas que desarrolla hasta la exageración partes de la figura y reduce otras al mínimo, como buscando un equilibrio nuevo, que provenga de la estatua, no del motivo representado: *Formas al borde del camino* (1933) es el ejemplo más interesante de aquellos años lejanos.

Sin embargo, sólo la trayectoria posterior permite contemplar aquella evolución en la línea descrita. Sin ella, todavía algunas esculturas de los años cuarenta —*Figura acostada, sobre tres puntos, y ensayo definición vacíos al exterior* (1949, expuesta en el Salón de los Once), por ejemplo— podían ser entendidas en el marco de ese organicismo que tanto gustó al arte español de los años treinta y que, aunque presente en la obra de Oteiza, nunca llegó a dominarle, mucho menos a ser protagonista exclusivo. La comparación con Ángel Ferrant —y muy especialmente con sus «esculturas halladas»— sería en este sentido muy ilustrativa.

Ahora, las figuras de sus apóstoles, o sus piedades, resumen y apogeo de todas aquellas investigaciones, han de disponerse como friso, sobre un paño limpio, adecuarse a las necesidades del edificio. Su expresividad, su organicismo, se matizan en un sentido mucho más constructivo, menos orgánico, al ser dispuestas como friso en el edificio: el contraste entre la escueta limpieza del paño arquitectónico y el ritmo musical de la serie, la intermitencia de los «picos» en las torres y sobre las puertas, introduce un factor estético que se contrapone al fuerte organicismo de las figuras, alcanzando en algunos casos —por ejemplo y muy especialmente en la *Piedad* del frente— un patetismo que se fundamenta casi estrictamente en el contraste lingüístico, al modo de los grandes escultores del clasicismo francés y del neoclasicismo.

Los valores plásticos van más allá del puro formalismo o de la simple descripción. La contraposición del paño y las esculturas, la «mediación» de los picos (mediación en cuanto que también se ven, sobre el paño, y median la contraposición entre éste y las esculturas), es una forma de hablarnos, de comunicarnos ese patetismo al que el tema sólo contribuye en pequeña medida. Oteiza recoge así la enseñanza de los grandes escultores, que nunca olvidaron la relación entre la estatua y el lugar al que está destinada, pues ese lugar no es neutral, es, valga la redundancia, el lugar de la estatua: el espacio en que se encuentra y en cuya interrelación significa.

3

Ahora bien, la experimentación del hueco como vacío en la masa, es decir, la valoración del negativo convertido en elemento expresivo y monumental, y por tanto en

espacio vehículo de significación en y por sí mismo, y la atención sobre los efectos escultóricos que esta «excavación», esta negatividad producía en la misma masa escultórica, obligando a deformarla y prolongarla —concentrando también en ella, y no en el motivo narrado sino en la «figura» que ahora «crecía», todas las posibilidades significativas de la estatua—, conducen a una cuestión que iba a ser problema central en los años siguientes: la naturaleza del espacio escultórico.

La estatuaria de Moore había considerado el espacio, fuese vacío o masa, como un elemento dado. Moore lo había incorporado al conjunto de componentes que configuraban la pieza. La búsqueda de Oteiza discurre ya por caminos diferentes: las formas animan, dinamizan el espacio creado —no dado— gracias a su propia disposición. El *Poliedro vacío* o el *Desarrollo abierto del poliedro,* ambas de 1956, son esculturas que han perdido definitivamente aquel carácter estático, los elementos formales ni acotan ni excavan, sino que animan, se abren y crean un sistema de tensiones espaciales que varía al menor cambio de una de ellas.

Al igual que sucedió con los grandes creadores del período de entreguerras, de cuya actividad y planteamientos recoge el escultor vasco algunos de sus postulados más firmes, nos encontramos aquí con una doble trayectoria: por una parte, Oteiza busca los fundamentos del lenguaje escultórico mismo, las raíces de un sistema que se apoya sobre principios elementales, que configura tensiones a partir de relaciones espaciales y volumétricas; por otra, esta búsqueda de los orígenes perfila una trayectoria escultórica hacia adelante, pues esa reflexión se convierte en la escultura. La serie de *Cajas vacías* de 1958 es un punto de llegada en ese trabajo: el espacio está dinamizado y, en cuanto tal, valorado gracias a los planos abiertos o cerrados que configuran la caja. De esta manera, lo que era lugar en el que poner las cosas, y ponerse uno mismo y, así, condición de nuestra percepción, se convierte ahora en objeto de esa percepción, se separa y deviene verdadero protagonista de la mirada. Las alteraciones en la disposición de los elementos formales de las cajas, y la disposición de las cajas mismas, concluirá en la creación de un espacio vacío y sereno, concentrado pero no cerrado —tal como sucede en su *Cajas metafísicas* de 1958-59— o disperso, articulado —*Construcción con tres vacíos para tres posiciones* (1958)—, condensándose en la conocida *Homenaje a Mallarmé* (1958, Madrid, Museo de Arte Contemporáneo), escultura en la que se reúne buena parte de la investigación que Oteiza había venido realizando ininterrumpidamente.

Si antes el hueco «excavaba» el volumen y el juego de lo cóncavo y lo convexo era el eje de animación, de dinamización de la pieza, ahora son los planos y las aristas los que cumplen esa función. Ya no hay excavación porque no hay masa material sobre la cual llevarla a cabo. Hay construcción de un espacio, cerrándole y abriéndole mediante planos que configuran un volumen, que se desencajan para, unidos a otros, en una especie de articulación y desarrollo, dar pie a una escultura que se afirma a sí misma, que trata de producir su significado sin ningún recurso figurativo o expresivo.

De la misma forma que Julio González presentó los valores expresivos de *La Montserrat* —su desesperación, su angustia y su exasperación— mediante las posibilidades que el volumen creado por la chapa de hierro ofrecía, produciendo en nosotros esa impresión de vigor y energía que nunca podemos olvidar ya —no hay que decir exasperación

o angustia, hay que presentarlas—, Oteiza construye con las chapas un espacio articulado que es una interrogación, una llamada de atención, una requisitoria a nuestra percepción.

4

Existe un aspecto hasta ahora no abordado que quisiera destacar: el carácter monumental de la escultura. Hasta el momento he atendido especialmente a los rasgos experimentales, a la investigación escultórica fundamental que son sus piezas, nota que incidió de manera decisiva en la actividad del *Equipo 57* y de los principales artistas «racionalistas» del momento, pero sólo se ha aludido sesgadamente a su índole monumental. Cabría incluso pensar, a la vista de la gran cantidad de piezas en pequeño tamaño y materiales no duraderos que realizó durante estos años, que esa experimentación es el único aspecto a tener en cuenta. Sin embargo, la propia escultura se encarga de mostrar que no es así y que la monumentalidad, lejos de constituir un añadido es rasgo fundamental de su obra. Por otra parte, no podía suceder de otra manera, pues la monumentalidad no es sino una cualidad de la espacialidad y el volumen, en función de los cuales aparece y se oculta.

Algunas piezas realizadas bastantes años después a partir de proyectos que se investigan en éstos ponen de relieve las posibilidades monumentales de la escultura. Tal es el caso del *Homenaje a Juan de la Cosa* (1974, Pamames, Santander, Museo Eliseo), de la *Estela a Madoz* (1970, Zarauz, Guipúzcoa) o de su *Arri ernai zaitzalea* (1974, Mondragón, Caja Laboral), pues en todos los casos son los resultados propios de aquella investigación y de los elementos obtenidos en ella, los cuboides Malevich, por ejemplo, que están en la base de las obras monumentales. Pero incluso en aquellos mismos años hay esculturas que claman la monumentalidad: *Estela funeraria para el P. Lete* (1957) o la *Cruz* realizada para la Juventud Obrera Católica de Irún en 1959 son, en este sentido, dos buenos ejemplos. Nada tiene de extraño, más bien lo contrario: la monumentalidad es consustancial a sus proyectos para Aránzazu y, aún, obras anteriores, como la figura masculina para *Regreso de la muerte* (1950), y años después, como en una especie de «reconciliación» de lo que fuera aquella escultura y la etapa experimental, concibe un *Xenpelar* para Rentería de siete metros, «como un mástil», monumento no realizado que parece borrar distancias entre una etapa y otra.

El monumento no es sólo un problema de tamaño. El tamaño parece la condición necesaria, no la suficiente, para su configuración. El monumento afirma y sugiere, recuerda, ordena el espacio y «dice» sobre aquello a que alude. El monumento es presencia metafórica de lo aludido, reuniendo evidencias de otra forma desapercibidas. Sus valores van más allá de la pura investigación, aunque se inscriban en el proceso investigador. Su ordenación del espacio urbano no responde sólo a criterios topológicos, su afirmarse frente o en la naturaleza no es resultado del simple orgullo. El monumento dice, significa, pone en relación al P. Lete, a Madoz o a Juan de la Cosa con ese objeto que es, con ese ámbito urbano o natural que contribuye a crear, puede ser emblema o estela, afirmar el silencio o la exaltación, glorificar o narrar..., un monumento es un compromiso civil y una afirmación de valores.

Los valores que la escultura de Oteiza afirma se mueven en la búsqueda de unas raíces, las de lo vasco. Oteiza retrocede hasta el cromlech vasco, que concibe como lugar sagrado, espacio sagrado simbólicamente vacío que protege, a diferencia de lo que hacen los monumentos funerarios, esconder, ocultar espacio que sugiere una ausencia, que podría ser habitado, ocupado. Los valores afirmados pretenden insertarse en una tradición cultural, unas señas de identidad que los avatares sociales y políticos, también culturales, han roto sucesivas veces. En esa pretensión, la importancia de la estela cobra un relieve que por sí sola no tenía, se afirma como hito de una trayectoria en la que, con palabras de Oteiza, «lo que hemos querido enterrar, aquí crece».

Señala Oteiza que fue en 1958, con motivo de la realización del *Monumento al P. Donosti,* cuando tómo conciencia del carácter vasco de su investigación escultórica: «El 58, en Aguiña, con el monumento al P. Donosti, es cuando descubrí la relación de mi desocupación del espacio y de su carácter conclusivo experimental, con la naturaleza de nuestros pequeños cromlechs como construcciones voluntaria y estéticamente vacías, y claramente conclusivas».[3]

El *Monumento,* realizado con el arquitecto Luis Vallet, destaca por su extremada simplicidad, en un paisaje con restos de cromlechs, en Aguiña, Lesaca. Su configuración es plenamente artificial en cuanto geométrica: el círculo vacío en la masa rectangular, puesto en pie sobre un pedestal mínimo, igualmente geométrico, destacando el juego de masas en el espacio y el horizonte que lo enmarca. «Nunca, a pesar de ser pura geometría, he visto a una estatua tan integrada con un paisaje», ha escrito con lucidez José M.ª Moreno Galván.[4] Integración que es a la vez, y en eso consiste, un enfrentarse, un destacar: el *Monumento* verdadera estela funeraria, no se oculta en el paisaje natural, no es una escultura orgánica que pueda pasar desapercibida, sino que, como tótem contemporáneo, destaca y sale de él, dándole un sentido que en cuanto naturaleza empírica no tenía.

La simplicidad de su configuración hace aún más patente este efecto: adquiere su sentido en ese levantarse, en ese puro estar presente de la masa escultórica conscientemente desocupada, en una forma simbólica que, perteneciendo a la horizontalidad del suelo, al círculo que el cromlech o el surco delimitan, que pueden delimitar simples y toscos mojones como terreno sagrado, por tanto simbólico, se levanta ahora en la vertical del monumento, representación de aquel espacio, afirmación e información: no para practicar esa delimitación cuanto para hablarnos de ella, «decirla», llamar nuestra atención, convirtiéndose en lo que Cassirer denomina «forma simbólica».

[3] *«El 58 en Aguiña, con el monumento al padre Donosti, es cuando descubrí la relación de mi desocupación del espacio y de su carácter conclusivo experimental, con la naturaleza de nuestros pequeños cromlechs como construcciones voluntaria y estéticamente vacías, y claramente conclusivas. Es éste un estilo artístico forzosamente conclusivo, intermitente, ya que es un estilo político, de formación de hombre, de dominio del espacio exterior, que fabrica sensibilidad religiosa, como arte social, es ese arte que se da en nuestra Prehistoria, y que corresponde, no me atrevo a generalizar, a los períodos de gestación de un estilo de hombre, un estilo artístico de hombre, estilo que me ha parecido correcto para nuestra Prehistoria vasca denominarlo como totemismo estético (también lo he aceptado para mi escultura experimental, me lo he permitido gozosamente, casi digo orgullosamente, para mí)... El estilo móvil, en ángulo agudo, corresponde a un arte profano, vitalista, confiado. Éste da inmovilización a un arte religioso, alerta, ordenador, de sacralización de los espacios naturales», Oteiza en M. Pelay Orozco,* ob. cit., *p. 443.*

[4] *José M.ª Moreno Galván, «Oteiza»,* Triunfo, *1967, XXII, n.º 260.*

Éste es el papel del tótem y, en esta perspectiva, el *Monumento* es un verdadero tótem: convertir al instrumento, las formas simbólicas activas, aquellas que se emplean en el rito, en fuente de información y reflexión mediante la representación, hacer del espacio en que lo sagrado acontece —y que por ello mismo es sagrado— una forma simbólica, convertir los rostros del más allá en imágenes que lo testimonian... El tótem participa de dos funciones: aquella que sus elementos representados-simbolizados —y simbólicos ellos mismos— tenían en la práctica ritual —elementos que están ahí, al menos su huella, en la representación—, y la nueva función simbólica, testimonio y expresión de aquella, afirmación de una concepción que sólo visualmente puede «decirse».

La escultura de Oteiza reúne ambas funciones, y lo hace en una pieza ideada por el escultor, como una investigación del comportamiento de las formas y los volúmenes: la huella del espacio se presenta aquí como el círculo hueco, excavado en el volumen levantado, que deja así de ser el espacio acotado original, ritual, para ser testimonio del rito y, en cuanto tal, forma simbólica. Pero todo eso lo hace el escultor al construir un monumento, es decir, atendiendo a unas características de tamaño y configuración que nada mimético tienen que ver con los cromlechs originales, a una relación de volumen y masa que se fundamenta sobre la más «abstracta» investigación de la escultura contemporánea, relación que pone en pie una escultura monumental: capaz de señalizar y marcar el espacio, no desapareciendo en él, tampoco destacándole como algo ajeno..., las esculturas de Oteiza son monumentos, verdaderas señales que no nos envían a parte alguna distinta de donde están y de ellas mismas, señales que alumbran el sentido del lugar, convirtiéndole en cruce de caminos simbólicos, y el horizonte en que la figura homenajeada se «levanta» y, por tanto, debe contemplarse.

5

En la actividad de Jorge de Oteiza se vislumbran los parámetros en los que se apoya y por los que discurre el llamado «racionalismo» de los años cincuenta y comienzos de la siguiente década. No hay casualidad alguna en el hecho de que una de las obras emblemáticas con que se presenta el *Grupo Parpalló*, el *Proyecto para un monumento al Mediterráneo,* realizado por Andreu Alfaro, tenga estrechos puntos de contacto con la estética oteiziana. La pureza y abstracción de formas conecta con los experimentos con estructuras lineales que el escultor vasco lleva a cabo en 1955, por ejemplo con su «definición de un punto en el espacio» y es evidente la relación con la *caja vacía* que Oteiza propone como «integración religiosa de espacio estético y Naturaleza». Con ellos, una equiparable afirmación de valores fundamentados en la estructura espacial y visual de la pieza escultórica, renunciando tanto al simbolismo convencional cuanto a la figuración, retomando el carácter monumental a partir de la propia configuración de la pieza.

En los primeros años sesenta la escultura de Alfaro adecua su investigación formal a la expresión de proyectos monumentales ligados con la inmediata realidad social, política e ideológica. *Caminos de libertad* (1961) y *Cantarem la vida* (1962) son precurso-

res de una emblematización,[5] en ocasiones lírica, que apoya la idea del difícil despertar de un pueblo: la estructura del plano, desarrollada complejamente en la parte inferior, horizontal, apunta depurándose en una exaltación del dinamismo vertical, un «hacia arriba» que el escultor valenciano no abandonará ya nunca y que encuentra en aquellos años sus mejores manifestaciones en *Homenaje a Antonio Machado* (1962), *Cosmos 62* (1962) y *Los españoles* (1962), por ejemplo. Pero quizá sea en el hoy desaparecido proyecto para un *Monumento a Miguel Hernández* (1962) donde la relación de las propuestas de Oteiza resulta más evidente.

En todos los casos, sin embargo, y éste es un rasgo sustancial, la dimensión semántica del monumento del artista valenciano es añadida convencionalmente a las formas escultóricas, que han reducido, respecto de Oteiza, su nivel de complejidad en una depuración geométrica fuertemente expresiva cuando no totalmente lírica. La evolución respecto del *Proyecto para un monumento al Mediterráneo* o las investigaciones que con esculturas lineales lleva a cabo en 1958 y 1959 es muy considerable. Si la investigación pretendía inicialmente alumbrar una forma significativa en sí misma, una forma o diseño con capacidad semántica propia —de la misma manera que el espacio oteiziano pretendía ser el espacio del cromlech vasco—, el paso siguiente consiste en la elaboración de un repertorio capaz de vehicular ese significado de resistencia y despertar, del levantarse, que podía convertirse en emblema concreto, precisamente por su abstracción semántica, de una actitud colectiva, ideológica, social y política. Quizá sea *La rella* (1962) una pieza clave en este sentido, pues en ella se percibe con mayor claridad la naturaleza del recurso sintáctico empleado, el juego de la contradicción entre el ahondar, el excavar en el suelo, entre la horizontalidad que asienta y hunde la pieza, y la verticalidad que asciende desarrollándose en planos curvos que sugieren un más allá de donde terminan físicamente, impregnando sentimentalmente al espectador, que puede identificarse con ese movimiento y, juntamente, con su dificultad y la tensión que conlleva.

Ahora bien, esta opción de Alfaro pone de manifiesto que en relación a 1957 la situación había cambiado de forma considerable. Había cambiado, entre otras cosas, porque el *Equipo 57* se disolvió de forma efectiva a finales de 1961, porque la propuesta del llamado «arte normativo» no pasó nunca de ser una propuesta, porque la actividad de Eusebio Sempere se decantaba definitivamente por un camino alejado tanto del «normativismo» como de la estricta investigación plástica que había defendido el *Equipo...* Dicho de otra manera, aquella corriente racionalista que había discurrido por las coordenadas que tejiera Jorge de Oteiza se fragmentaba en pedazos diversos.

En líneas generales es posible decir que tales coordenadas no fueron aplicadas íntegramente, en su complejidad, por ningún otro artista que no fuese el propio Oteiza, sin embargo se perfilaron pronto, ya en 1957, como el marco en que cualquier propuesta «racionalista» era factible y válida. Si la posición de Alfaro se deslizó hacia una escultura monumental que se alejaba cada vez más de la investigación oteiziana, la ac-

[5] *La noción de «emblema» a propósito de la escultura de Alfaro en los años sesenta ha sido elaborada por Tomás Llorens en* Emblemas, *dentro de* España, vanguardia artística y realidad social, 1936-1976, *(V. Bozal y T. Llorens, eds.), Barcelona, G. Gili, 1976, pp. 156-160.*

tividad del *Equipo 57* se encerraba, por el contrario, en una línea experimental que imposibilitaba cualquier salida monumental, que abdicaba de las posibilidades significativas de la imagen, de su capacidad semántica, de la imagen en cuanto signo,[6] y que trasladaba a la escultura la problemática de esta abdicación general.

Una problemática experimental que el *Equipo* concretó en algunas obras escultóricas en las que investiga los tipos de inflexiones producidos por la relación entre el espacio-masa y el espacio-aire, es decir entre la masa y el hueco.[7] Al plantear la cuestión en estos términos el *Equipo* se movía, dentro del marco delimitado por la obra y la reflexión de Oteiza, en la herencia de una doble tradición: la que provenía de Henry Moore y la que enlazaba, ésta en menor medida (aunque en aquellos años se pensase, yo mismo lo pensase, que era la decisiva), con el constructivismo de Naum Gabo y, sobre todo, de Antoine Pevsner. Por lo que hace al primero, el *Equipo* no pretendía sino estudiar reflexivamente —y con ello racionalizar— un fenómeno que fue apuntado en líneas anteriores, la relación del hueco con la masa en que se produce. Nociones como la de dirección y sentido, inflexión concavoconvexa, tangencia y continuidad son instrumentos para estudiar los dos espacios diferenciados. Los resultados obtenidos están, sin embargo, muy por debajo de los alcanzados por la actividad de Oteiza e incluso por debajo de su propia pintura, mucho más densa y prolongada. A pesar de los esfuerzos del *Equipo,* sus esculturas nos hacen pensar en un Arp pesado y un Gabo opaco. Respecto del constructivismo, las piezas realizadas por el *Equipo* no tenían en cuenta un elemento que había sido fundamental para los grandes escultores soviéticos: la naturaleza de los materiales empleados y la incorporación de la luz a los recursos formal-significativos de la escultura, del espacio escultórico y también del monumento. El espacio escultórico planteaba problemas diferentes a los suscitados por el pictórico y tampoco era éste en tres dimensiones. Poseía, como había visto Oteiza, recursos propios, también exigencias específicas y una capacidad semántica inconfundible.

Valeriano Bozal

[6] *«La estética normativa niega el signo» y «una pintura* concreta* *nunca es una composición de signos, sino un apunte de correlaciones dinámicas», afirma A. G. Pericás en «La estética de un arte sin objetos»,* Acento Cultural, *1960, 8, 42.*

* *Con el nombre «arte concreto» se designaba lo que habitualmente suele ser considerado «arte objetivo» o racionalista y a veces incluso «arte óptico», aunque este último rótulo tiene un sentido mucho más restringido.*

[7] *En este sentido es pertinente la lectura de su análisis de la interactividad del espacio en la escultura,* el espacio escultural, *publicado en diciembre de 1959 en el contexto más amplio del estudio de* La interactividad del espacio plástico.

Fichas americanas

El diario de Bertoldo Braun
Inocencio de las Carreras (H)
Hispamérica. Madrid, 1986.

Despliegue valeroso de sátira y buena literatura es lo que se nos proporciona en las páginas de *El diario de Bertoldo Braun*. Decir que se trata de un libro en clave humorística sería arriesgado, no porque el término humor no se pueda aplicar en este caso, sino por la vulgaridad y vacío con que este calificativo corre a menudo. En ocasiones humor es igual a falacia artística y literaria; los aspirantes a escritores se apoyan en el humor para que unas situaciones «graciosas» enmascaren la gratuidad del mensaje o la corta agilidad idiomática. La obra que nos ocupa está plagada de jocosidad pero a este elemento es oportuno hurtarle semejante bulto para ir al acecho de la excelente construcción literaria que sustenta la intención del autor.

Inocencio de las Carreras (H) no es más que el seudónimo de alguien de quien no vamos a revelar el nombre, simplemente porque no nos ha autorizado. Bastaría con leer las solapas del ejemplar para sacar una conclusión y achacar el parentesco. Lo que sí lamentamos desde estas líneas, y vaya el rapapolvo contra la animadversión que sentimos por los seudónimos, es que si existen entregas anteriores del mismo autor en cualquier género no sean moneda corriente del público español. Y lo peor: que el autor se condene desde ahora a firmar de esta guisa sucesivas producciones. Aún manteniendo el tono de calidad, el curriculum del escritor estaría incompleto al desgajarse *El diario...* del resto de la producción, lo que ocasionaría un verdadero disgusto a la hora en que el lector interesado desease situar en ciertas coordenadas narrativas a un autor como de las Carreras (H).

El diario de Bertoldo Braun cuenta las peripecias de un diplomático argentino quien, no sólo denigra la imagen del servicio exterior de su país, sino que puede poner en duda la de todos estos cuerpos en el mundo entero. Y no porque se palpen excesivos puntos de corrupción en el funcionamiento de la institución diplomática, sino que saltan a la vista las debilidades humanas que hasta en el mencionado predio se suceden, emparentándole con las demás del quehacer humano, al que parecían míticamente no pertenecer. Las situaciones plasmadas en la obra son de una riqueza absoluta, pues el autor no ha escatimado medios para situar a cada episodio en el escenario justo, revistiendo a los personajes de la cuota de legitimación necesaria, para que acción y protagonistas no resulten nunca desfasados. Agil narrador, de las Carreras (H) no perdió detalle alguno y es así como los nombres con que bautiza a los personajes son pasados por escrupulosa criba, en donde factores sociológicos, idiosincráticos y lingüísticos son tenidos en cuenta, para que la calidad no haga agua por ningún sitio. No hay «remate» humorístico propiamente dicho, pues en ninguno de los elementos se advierte tan flaca apoyatura. La obra es un todo armonioso donde incluso un poco de cinismo a modo de aguijón nos es servido, quizás con la intención de que odiemos un poco a Bertoldo Braun para que la complicidad solicitada al lector no desequilibre situaciones que en ningún caso podrían tacharse de truhanes y sí de una encantadora delincuencia. A la que todos aspiraríamos por lo menos una vez en la vida.

Las huellas ajenas
Raúl Hamsa
Edición del autor. Córdoba (Argentina), 1986.

Raúl Hamsa, escritor argentino nacido en la provincia de Santa Fe en 1955, tiene la valentía de presentarse socialmente en el mundo literario con una colección de cuentos editada por él mismo. No le han alcanzado los resuellos para hacerlo con una novela que podría tener alguna oportunidad editorial.

Valentías al margen, los cuentos de Hamsa se mantienen firmes en la cuerda de un realismo que no pretende la explotación de un estilo, aunque sí anuncian elementos en que el autor podrá basar su narrativa en entregas posteriores. Hamsa tiene asimismo una faceta poética, inédita aún, pero que le «traiciona» al trabajar en prosa en claro beneficio del lector. Y si la poesía visita en muchas ocasiones a la temática, seres líricos como la nostalgia no están tampoco ausentes. Nostalgia que no surge al paso con ánimo vindicante, torturador, sino en calidad de masajista del recuerdo, engrasando situaciones que no alcanzan a tener un acomodo definitivo en los compartimientos de la memoria. Tal es así en el relato que abre la antología, «El frasquito de tinta china», donde un dibujante crea personajes y les reinventa hasta el punto que la presencia física de aquéllos se sucede para dar nutrido cuerpo a la historieta. Una nostalgia que no desea tomarse revanchas, pero sí pedir cuentas de un modo desgranado, apasionadamente honesto.

El libro está dividido o mejor, entrelazadas sus partes, con una frase a su vez fraccionada que encabeza los apartados en que el autor ha querido capitular la obra. «En todo amor, bajo la realidad, hay laberintos sin salida»... oración un tanto críptica si se lee de corrido, sin mascar concienzudamente y no extrayendo el jugo que puede albergar cada uno de los conceptos recreados. Amor y realidad todo ello puesto en solfa y en el lienzo a veces ambiguo y casi siempre lacerante que como un puñal nos persigue a cada esquina de la vida. El enfrentamiento crudo y helado con la diosa Verdad no solamente puede ser una eterna espada de Damocles sobre nuestras cabezas, sino la puntilla definitiva que acabe con mucha de la racionalidad que nos intoxica. Juntos, amor y realidad, pueden ser el laberinto que nos conduzca a transitar por huellas ajenas pero a las que indefectiblemente no podemos eludir, pues se nos presentan como más conminatorias que las propias.

El último relato y que es el que da nombre al libro, es la historia de un crimen cometido por un individuo cuya personalidad tiene la fuerza y la desgracia de informar y copar por completo a la de otro. El asesino mata a sus padres, obligando a un segundo a la complicidad. Este no se puede sustraer al carecer por completo de un presupuesto psicológico, vital, que le haga abominar del parricidio, abandonando al culpable e incluso denunciarle a la policía. Pero he aquí que las huellas ajenas, las que ineluctablemente nos topamos en el largo camino de la vida, no le permiten el más mínimo movimiento autónomo. No es el primer caso, y por supuesto no va a ser el último, en que huellas ajenas marquen un destino que, incluso, puedan conducir más allá de la muerte.

Españoladas

José Ricardo Morales

Editorial Fundamentos. Madrid, 1987.

Siempre se ha dicho que la poesía es el pariente pobre de la literatura. Pues bien, a tan ingrata parentela habría que agregar el teatro no estrenado y que se publica con la esperanza de que se lea como si de una novela se tratara y que de ahí, Dios mediante, a alguien se le ocurra ponerla en escena.

Con el desgastado título de *Españoladas* José Ricardo Morales, pretende (y logra) entrar a saco en eternos tópicos de la vida española que por desgastado que esté hablar de ellos no así se ha llegado a una suficiente producción, en ningún género, para la desmitificación definitiva. España, a lo largo de toda su historia, se ha proyectado como el insaciable Saturno que devora sin masticar a lo mejor que ha parido. Parece ser una maldición eterna en la vida de este país, no logrando hallar el remedio que destierre tan ingrato mal. Apenas calmantes.

José Ricardo Morales es un español al que muy bien podría colgársele el sambenito de el último exiliado... claro que es tan larga la fila de últimos exiliados que nunca alcanzarían los cartelitos. Pero en el caso de Morales el exilio escapa a cualquier consideración política, pues él puede entrar y salir de su país cuando le plazca; no sucede así con su obra. Esta continúa en el exilio y ahí estará a no ser que medie el esfuerzo oficial.

«Morales es un joven español radicado en Chile. Tiene verdadera vocación por el teatro y estoy segura de que ha de hacer en él, andando el tiempo, una gran carrera.» Lo anterior lo dijo Margarita Xirgu en 1945, cuando nuestro autor residía en la tierra de Pablo Neruda, llevado de su mano, unos años atrás. La Xirgu se entusiasma con un original de Morales y decide estrenarlo y es así como, *El embustero en su enredo,* ve la luz escénica en el teatro «Avenida» de Buenos Aires en 1945. Desde esa fecha su obra se representa en varios países de América, transcurriendo la vida del autor principalmente en Chile, donde ha sido catedrático de Teoría e Historia del Arte y de la Arquitectura en la Universidad Católica de Chile. Ha sido el primer español en ser miembro de una Academia de la Lengua en tierras americanas.

Las piezas teatrales que incluye el volumen *Españoladas,* recrean una, el inmortal mito de don Juan, y la otra, el de los toros. Don Juan está cansando de serlo y para desprenderse de tan incómoda fama visita a Tirso de Molina en su exilio de Trujillo donde le pide el favor de que le destruya. Tirso y su personaje llegan a un acuerdo por el que el tenorio, disfrazado de morisco, se vengará seduciendo a las mujeres de cristianos pudientes. «Ardor con ardor se apaga», es más que la parodia del famosísimo refrán: es la representación del amor y su vicioso uso emblemático.

«El torero por las astas», un acercamiento más, pero esta vez de un logro prodigioso, a la decidida condena de la llamada «fiesta nacional», vista como el más grande funeral de lo que se ha querido representar como épico de lo español.

La nieve del almirante

Alvaro Mutis

Alianza Editorial. Madrid, 1986.

Alvaro Mutis utiliza la prosa para hacer una filosofía la cual, a su vez, está tejida con un fino hilo poético. Sería arriesgado decir que *La nieve del almirante* es una novela, considerando como a tal la obra que tiene más o menos la estructura entre clásica y tópica de: enunciado, nudo y desenlace. El autor no se propone este ejercicio, ni falta que le hace, ya que desde el principio convence al lector de cuáles son sus objetivos al tomar la pluma y plasmar en el papel una aguda, y hasta amarga, opinión sobre la vida y el sentido que tiene la permanencia en el mundo hasta la llegada de la muerte.

Mutis reta a la cotidianeidad, por no decir a la monotonía. Y es que este último aspecto como que está hecho para seres comunes y desprovistos de un verdadero motor de vida interior como Maqrol el Gaviero, héroe de bastante de la obra mutisiana. Lo cotidiano en Mutis es ese febril diálogo entre el hombre y las manifestaciones exteriores —naturaleza y lucha para dominarla— a que lo ha condenado la

Divinidad. El Gaviero no reniega de su destino pero sí se permite el resentimiento y el pesar en la balanza hasta el mínimo desarrollo de vida. Confrontación constante, llegando a desesperar tanta objetividad por parte de una criatura más de la creación. Pueden antojársenos una referencia bíblica, ya forzando la argumentación, en el sentido de presentar al hombre como ese ser superior y no como un vegetal más, espectador impávido, a expensas de que el contorno le alimente y proteja. El hombre, en *La nieve del almirante*, es un ente reflexivo que extracta de la contemplación normas de conducta jamás pergeñadas por religiones y disciplinas parecidas.

En esta novela, Maqrol sigue su interminable viaje por la vida en busca del destino que jamás ha sabido encontrar. La epopeya puede llegar a deprimir, puesto que no se puede admitir que todo en un hombre sean fracasos y pasos torpes. Pero es que Maqrol es un enamorado de la perfección, óptimo estado para el que no halla el molde adecuado. Cualquier esquema que encuentra empieza a diseccionarlo, hasta la más fotográfica de las analogías para terminar despreciándose a sí mismo como autor de lo que ya considera un despropósito. El Gaviero jamás abandona el puesto encomendado, es decir, la gavia, vela colocada en el mastelero mayor; el símil náutico viene a colación con lo que para el personaje es la vida y su papel ante ella. Y da la casualidad que en *La nieve del almirante*, Maqrol está embarcado en una canoa de río, de los muchos que bajan de las cordilleras colombianas a la selva; viaje que le conduce a un negocio maderero en el que está poco interesado, como desde el principio se convence. Pero el viaje en el río no tiene nada que ver con la auténtica lucha argonáutica del Gaviero.

Alvaro Mutis, escritor colombiano, es una de las plumas más interesantes de la literatura hispanoamericana actual. Aunque su entrega ha sido mayoritariamente en poesía, su prosa es fresca y abundante en elementos racionalistas. Sabe contenerse ante la influencia de la lírica y es su narrativa un aliado fiel, otra voz, aunque con distinto tono de un mismo empeño. Brega que se adentra en el campo de la filosofía, ciencia que sabe revestir de aditamentos literarios, haciéndola accesible al lector común.

Cuentos del mundo mestizo

Ramón Rubín

Fondo de Cultura Económica. México, 1985.

La voz es lo más importante en esta colección de narraciones cortas, o cuentos, de Ramón Rubín. Voz en el sentido más oral del término, pues personajes y epopeyas están trayendo a gritos el alma del mundo mestizo, tal y como reza el título de la obra.

No es que se haga afirmación étnica en cuanto a la mezcla de razas de México. Tal aspecto no viene ni siquiera aludido en ninguna de las narraciones y entenderíamos como mestizo al sincretismo que es la base cultural del México de hoy. Maravilloso crisol donde se han fundido a la perfección lo autóctono y lo español ocupando lo religioso un lugar preponderante. Pero no se crea que en estos cuentos hay apologética de algún credo; lo que ocurre es que en toda manifestación cultural mexicana, su exponente, en este caso un escritor, es fiel pintor del arraigado sentimiento beatífico de su pueblo.

Como en Juan Rulfo, en Rubín la conducción del hilo literario está ceñida a la tierra como tema fundamental en la vida del hombre; éste es a su entorno primero que a sus sentimientos, a los que guarda en segunda pero rápida instancia, para hacerlo unidad sólida que le defiende contra toda adversidad. Acaso en el país de Hispanoamérica donde más se halle el hombre en estrecha relación con el paisaje sea en México y se diría que ha brotado de él como los seres del mundo vegetal y mineral. Empieza a no ser creíble la teoría de que el ser humano no es originario de América y que vino en invasiones mongólicas por el estrecho de Bering. El mexicano ha salido de su geografía con sus dioses y misterios para ponerle nombre a las cosas.

Ramón Rubín recoge a la perfección la psicología de su pueblo y la trae a la literatura dividiéndola en cuentos paradójicos, trágicos, humorísticos y dramáticos, pero en todos ellos vierte lo esencial que en su opinión debe tener el cuento: «debe ser el relato de un episodio incidental organizado de acuerdo con una estructura de corte clásico, con su enunciado, desarrollo y desenlace. El cuento es sólo la recreación de una anécdota que contenga cierta situación paradójica». Y en efecto, los cuentos de Rubín tienen todos estos ingredientes técnicos con los que el autor nos acerca de una forma nítida a la realidad de su pueblo. Se percibe un Ramón Rubín observador, cualidad que sólo la puede tener aquel que viaja, lee y escucha, atesorando con todo ello el caudal magnífico con el que después elaborar cualquier manifestación artística.

Sin alejarse del drama, la paradoja y la tragedia, los cuentos de Rubín no resisten a cierta intencionalidad humorística que creo es su objetivo final. No está empeñado en estremecer al lector cuando le anuncia una narración como trágica, ya que los tintes patéticos van siendo aderezados con episodios amables que hacen que el lector se relaje y sonría permanentemente.

A destacar, como un inmenso poema, el cuento «El tropel de la vida», cuyo único personaje es la Naturaleza y en este caso la evolución eruptiva de un volcán y de cómo se transforma la geografía a su alrededor. Cada una de las frases de la narración supera el ejercicio literario en prosa, pasando a convertirse en verso de alta construcción metafórica.

Tejiendo agua

Leopoldo Brizuela

Emecé. Buenos Aires, 1986.

Los personajes de *Tejiendo agua* viven en una especie de submundo para lo que es la presencia novelística en sí. La trama hay que irla desenterrando poco a poco cuidando que el excesivo detalle y acopio de elementos no distorsione la idea que en al-

gún momento pueda formarse el lector. Se advierte un pulso a todo lo largo de la obra, en la que el autor desarrolla su capacidad de narrador de fondo; pulso que libran acontecimientos y personajes y que al final queda en honrosas tablas ya que ninguno de los dos llega a superar al otro en beneficio del mensaje pretendido. Brizuela logra que las voces expuestas en su novela se sienten en una especie de diván psicoanalítico, donde el médico viene a ser el propio lector quien, a la postre, sale beneficiado de un ejercicio para el que en principio no está, lógicamente, preparado. Pero andando las páginas, conforme escenario y narración se apoderan del alma de la obra, la conexión es total y es cuando los perfiles se solidifican y dejan de ser entidades un tanto gaseosas, suspendidas, en un estadio que no por distante es inferior. Simplemente el autor ha sabido retar nuestra imaginación y, acaso con un poco de riesgo, lo ha conseguido; no obstante que de parte nuestra haya intervenido la paciencia.

Tejiendo agua intenta —y logra— retratar un paisaje inédito de la vida argentina. Estamos acostumbrados al despliegue urbano cuando se habla de literatura rioplatense. Hay que remontarse un poco en las décadas para viajar al interior y saborear epopeyas gauchescas, donde el mestizaje del resto de la nación argentina se desmarque por completo de la europea Buenos Aires. Leopoldo Brizuela ha acertado y con mucha originalidad a cuestas, sitúa la acción de su obra al sur del país, extensiones olvidadas en la vida nacional y ahora puestas en recuperación por la iniciativa del presidente Raúl Alfonsín de trasladar la capital a la ciudad de Viedma. Un pueblo de los mares del Sur muy parecido, a tenor de la descripción, a cualquier aldea irlandesa que le va muy bien a un personaje como Muriel Murdoch. Tanto su psicología como el ambiente que la rodea, le acompañan para que no eche de menos su procedencia y si el resto de protagonistas no aportan idénticas connotaciones idiosincráticas, tampoco escapan demasiado al tipo de seres apegados a determinada geografía donde el frío, la humedad y las nieblas moldean el carácter del hombre. La proclividad de estos seres a la reflexión y a un desenvolvimiento introvertido forma un todo orgánico con el paisaje. Armonía que se acopla al tono del discurso ya que el recreo en posibilidades lingüísticas que pergeña el autor, es el apropiado para que se conviva en un ambiente de puertas para dentro; soledad y aislamiento, las coordenadas amargas en que se mueve un coronel inválido protagonista central de la obra.

Cuentos

Augusto Monterroso

Alianza Editorial. Madrid, 1986.

Augusto Monterroso, autor nacido en Guatemala en 1922 y exiliado en México desde 1944, maneja a la perfección lo que ya se viene manteniendo como líneas maestras del género: brevedad, incidentalidad y que la acción se desencadene prácticamente desde el inicio del tema. Hemingway hablaba de que en el cuento el escritor gana por K.O y en la novela por puntos. Es decir, que en la narración corta, el autor tiene pocos renglones para hacer que el mensaje llegue al lector y que su trabajo no se transforme en largo y aburrido. Monterroso no logra todo lo anterior sino lo contrario al aburrimiento. Si hay una clave para designar su prosa ésa es la de la amenidad, sin que cobre caracteres cómicos en absoluto que le harían inclinarse hacia el ridículo. El humor de Monterroso es de fina talla, acaso un poco inclinado hacia el conocidísimo británico.

El panorama de personajes es variado, yendo desde los políticos hasta los clérigos, pasando por deportistas e intelectuales. A todos el autor les trata con respeto y accede a su condición con el acercamiento mesurado y correcto de quien primero ha observado detenidamente y después se ha puesto en la ímproba tarea de traducirles a coordenadas literarias.

Ni que decir tiene que Monterroso es un conocedor a fondo de su oficio, no sólo por los importantes premios que tiene en su haber, sino que en una entrega de esta colección desmenuza el trabajo del escritor al situar como personaje a un eterno aspirante. «Leopoldo (sus trabajos)», es donde Augusto Monterroso se prodiga con la agilidad de un cirujano para diseccionar lo que en muchos significa la ilusión de querer escribir pero no poder hacerlo por falta de talento o disciplina. Son servidas las peripecias que anteceden al ejercicio literario, desde el punto de vista de formación del escritor, hasta las excusas que saca para aplazar su labor. Monterroso juega con el lenguaje, no en detrimento de lo que quiere demostrar, sino en una clara exhibición de dominio del arte, convenciendo que es capaz de «bucear» en las profundidades del oficio. Si alguna vez en la vida estuvo poco seguro de lo que quería hacer, a lo mejor fueron esas cavilaciones la materia primera con que está elaborado este cuento.

Los demás son fruto del rico universo narrativo de Monterroso y la capacidad para captar todo lo que ocurre a su alrededor y convertirlo en literatura. De una de sus obras dijo García Márquez que había que leerla manos arriba... hay algunas más que habría que leer desde esta postura. No se sabe cuándo y de qué forma, Monterroso nos sorprenderá, justificando al instante, que cada elemento traído a colación está en el lugar que él le ha señalado como propio. La gratuidad y la chapuza son desgracias desconocidas en su obra.

Los ojos del diablo

Jorge Andrade

Muchnik Editores. Barcelona, 1986.

La soledad es la compañera de aquellos seres que por cualquier vicisitud se ven privados de otro aliento humano. Es cuando este ingrato elemento cobra corporeidad y se instala de manera permanente en la vida del hombre. Hay modos de combatirla y hasta se podría decir que el trazado de un sistema es ya una escuela para la plena asunción de la soledad. Pero con el tiempo la lucha se torna en placentera y cuando surge la tan esperada compañía, el solitario anhela

cuando con su ser peleaba; está ya entablada la quimera, pues el ser solo es una especie de extraña bacteria que incluso llega a ser rechazado por el cuerpo social que habita, como la consabida leyenda de la oca que se queda sin pareja y a quien su comunidad repudia.

Reza la contraportada de *Los ojos del diablo* que la novela de Jorge Andrade es la historia de una seducción que nunca llega a consumarse. A la larga el lector comprenderá por qué es así. Y digo comprenderá, pues la obra es todo un ejercicio de interpretación de situaciones localizadas en diferentes dimensiones de lo real y lo mágico. Los dos protagonistas, Amadeo y Eleonora, son asiduos clientes de una terraza. Alrededor del café o la cerveza que cada uno consume en mesas distintas, se va gestando una aproximación que logra materializarse en lo imaginario. Las conclusiones del irreal noviazgo son servidas a poco del comienzo de la narración para después ir desgranando pasajes en que los personajes son retratados con fidelidad y es aquí donde la obra gana en calidad artística. Creo que si el autor se hubiera atenido a que su novela hubiese sido llevada por un solo personaje, la trama no correría el peligro de densidad en que en ocasiones cae. Pero al trasladar intermitentemente la acción de un ritmo a otro y al barajar dimensiones tanto en el tiempo como en el espacio, ciertos aspectos que se están deseando tengan un desenlace se esfuman, para que el pasaje a continuación sea leído como de mero trámite, en espera que en uno más afortunado se nos entregue aquello que páginas atrás se nos hurtó.

Amadeo, en su afán de conquistar a Eleonora, busca la sabia asesoría de unas gentes que componen una heterogénea familia; M. Anatole, negociante de todas las cosas de la vida y de la muerte; Remigio-no, enano atípico (como él mismo se define al hacer una genial clasificación de los enanos) que hace de lugarteniente del anterior; y Celestina, nombre que ya delata su oficio y a quien todos veneran y llaman la madre. Los consejos de esta última no difieren mucho de las tópicas artimañas para la conquista de mujeres que, no obstante, Amadeo toma, recicla y hasta saca provecho de ellos.

Lo interesante de esta casa son los personajes que la habitan y es cuando da lástima que no sean ellos los conductores de la obra dada la filosofía con que están construidos. Se echan de menos cuando el protagonismo es ocupado por la familia de Amadeo, cuyas vidas nada de genial aportan y sí llegan a cansar. Es aquí donde la novela flaquea; no sólo por lo de poco interesante que se aporta en estos estrictos pasajes, sino porque los usos del lenguaje no están nada justificados. Jorge Andrade es argentino y residente en España. Como ya va siendo usual en los escritores latinoamericanos que viven aquí, su literatura se nutre del ambiente y es así como sus personajes conjugan la segunda persona del plural: vosotros... Así, la familia en cuestión a veces se trata de tú, de vos, etcétera, en un escenario que nunca acabamos de identificar como español o argentino.

Los ojos del diablo mereció el premio Benito Pérez Galdós del Cabildo Insular de Gran Canaria en 1986. Amadeo ve los ojos del diablo en interregnos a que magistralmente llega la narración, recurso que subsana los desajustes en que accidentalmente cae la novela.

Miguel Manrique

Preguntas al azar
Mario Benedetti
Madrid, Visor Libros, 1986.

Ochenta poemas y canciones constituyen este último libro de Benedetti. El volumen incluye, asimismo, varias letras de canciones que integran el actual repertorio de Nacha Guevara y el de Joan Manuel Serrat, respectivamente.

Un hilo común agrupa este poemario y es el proceso del reencuentro con el país de origen. Pasado, presente y futuro confluyen en el momento poético. El libro se abre con una primera parte, «Expectativas», donde el poeta se prepara para iniciar el viaje de regreso: «Hallaré a tantos / como se proponga / la piel de mis quimeras».

A su llegada en «Rescates» el poeta recoge pedazos de realidad que trata de integrar a la totalidad de su ser: «Lo reconstruyo todo signo a signo / Y así me reconozco todavía / en estas calles que caminan lentas / por el otoño tantas veces dicho». Los cuadros, los almanaques, las viejas cortinas, los cristales, los muebles cubiertos de polvo forman parte de una cotidianeidad recobrada que se renueva en la magia de la poesía.

Los sillones vacíos que recuerdan las ausencias y el espejo que encierra misteriosos secretos son elementos con los que el poeta saborea las claves del regreso. En «País después» el espejo devuelve la imagen que tenemos de nosotros mismos: «Tu espejo es un sagaz / Te sabe poro a poro / te desarregla el ceño / te bien quiere». Quien regresa se siente huésped de sí mismo, se entrega a la ensoñación y al despertar, todo se renueva a su ojos. En «La vida ese paréntesis» el poeta designa las cosas como si al hacerlo les diera por primera vez un nombre. Ulises vuelve a su Itaca natal y se reconoce en los otros: «Esta es mi casa / No cabe la menor duda / aquí revivo

aquí sucedo / esta es mi casa detenida / en un capítulo del tiempo». Y en ese retorno jubiloso el poeta reinicia su ciclo vital, diciéndole «chau» al pesimismo.

De Pe a Pa (o de Pekín a París)
Luisa Futoransky
Barcelona, Editorial Anagrama, 1986.

El héroe novelesco de comienzos del siglo irrumpe en la ciudad, escenario de sus sueños y de sus fracasos. Así, en la profunda trivialidad de un Leopold Bloom está la ciudad de Dublín. Están también el laberíntico Dédalus y los instintivos impulsos de Molly. Se trata de una ciudad que pertenece a sus héroes y que, de alguna forma, los explica puesto que ella misma es su reflejo, en la medida en que está hecha a su imagen y semejanza.

No obstante, el París que ilustra Luisa Futoransky no pertenece ni al personaje ni mucho menos a la autora, quien ya ha escrito varios libros de poemas y otros textos narrativos, *Son cuentos chinos* y *De Pe a Pa,* este último finalista en el premio Herralde de novela. En este caso se trata de una ciudad que rechaza al extranjero, obstaculizando sus tentativas de echar raíces y de integrarse a la comunidad de los hombres, sin que su condición tercermundista se mire con menosprecio.

Evidentemente, se respiran el desarraigo y la soledad. Nada extraordinario sucede a Luisa Kaplansky, esta especie de antihéroe con faldas. La historia se inicia con la llegada al París de los sueños, curioso espacio de la geografía de donde —se dice a los niños— vienen los bebés. La protagonista busca casa, amigos y trabajo, en definitiva, un espacio donde realizar sus sueños. Es muy poco lo que posee Laura, mujer nada agraciada, cuarentona, gorda y, para colmo de males, con pretensiones de escritora. Sólo le quedan el recuerdo de dos abortos y la ausencia de dos amores inaprehensibles, además de unas frágiles relaciones con escritores e intelectuales latinoamericanos. Tampoco sucede nada extraordinario con la aparición de este libro que se suma al conjunto de obras cuyo tema es el exilio latinoamericano en Europa. Aparte de unos ingeniosos juegos de palabras y de ciertos chispazos de buen humor, la novela no deja de ser más que una trivial evocación de las grandezas y miserias de cualquier latinoamericano en París.

Como una brisa triste
Eugenio Suárez Galbán
Madrid, Editorial Fundamentos, 1986.

La diversidad de temas, ambientes y épocas es la característica fundamental de estos nueve relatos. El autor evoca la guerra civil, escenario de la muerte del poeta Lorca, hasta la ciudad de Nueva York donde caen los exiliados cubanos, contrarios a la revolución. Canarias, Granada, La Habana, Madrid o Vietnam son sitios donde transcurren las vidas de los personajes.

En «Canción de las siete islas» es María de Mayo, una prostituta, quien nos conduce por los caminos de su memoria, entrelazando unos hechos con otros hasta armar su propia historia. Una mujer abandonada por el amado que lleva en sus entrañas el recuerdo de su hijo muerto. El fantasma del hombre que jamás regresó la perseguirá a lo largo de su amarga existencia. El relato nos lleva hasta la trágica evidencia de un cuerpo que envejece irremediablemente.

En «La gran bronca paya» son los gitanos quienes cuentan sus miserias en un mundo que no acabará de aceptarlos. El Madrid de los años setenta es el lugar donde se desenvuelven los personajes de «Una Vaguada para el Guru». En el barrio El Pilar un grupo de jóvenes se ve aplastado por la realidad de una ciudad que al crecer destruye parte de sus ilusiones y de su razón de ser. Suárez Galbán recoge aquí interesantes aspectos del habla popular a través de los cuales se reflejan las costumbres de un grupo social de extracción provinciana que trata de integrarse a la nueva forma de vida que se le ofrece.

Finalmente, en «Siguiendo la huella de William» apreciamos los pormenores de la revolución cubana en la figura de Fuenteventura Rodríguez, un boxeador sin ninguna ideología definida que acaba siendo utilizado por los enemigos del nuevo orden: a su alrededor pulula la mafia del boxeo para la que los hombres no son más que una fuente de riqueza. En un estilo lírico, por así decirlo, el autor presenta unas historias donde hombres y mujeres dejan pasar su frágil existencia.

Los rezagados
Ramón Rubín
México, Editorial Diana, 1983.

En este libro de relatos se nos revela la bondad, la ternura, la ingenuidad y la magia de los sentimientos indígenas. En las narraciones de Rubín se pueden apreciar la fuerza y la riqueza del origen del campesino que tiene su propia visión del mundo y su particular filosofía de la vida.

La presencia de la muerte ronda en «Los dos quereres» donde el más allá es el espacio en el que no faltarán «... el frijol, el maíz, las coles y el "pozol"...» elementos básicos en la cultura indígena. Como el mito, las historias de Rubín relatan acontecimientos acaecidos por primera vez y esto nos permite encontrarnos y reencontrarnos en cada una de sus palabras. En «Flor de Péchica» Pargo Renchido vive con agobio el deseo de poseer a la mujer de su hermano que a sus ojos se presenta más seductora, en tanto más ajena, y enardecido por los apremios de la posesión, desgarra sus vestiduras y la hace suya en un extraño ritual que resulta bárbaro y escandaloso a quien desconoce los tormentos de su pasión.

«La caja mágica» nos presenta la historia de venganzas y asesinatos absurdos. No obstante, hay tanta ternura en el tratamiento del tema que no podemos sentir por el personaje otra cosa distinta del afecto. El indio José Gaspar acaba su existencia en un dulce y melancólico cautiverio, fascinado por las mágicas

melodías que salen de un rústico y precario aparato de radio.

La necesidad de afirmarse en sus ancestros indígenas lleva a Flor Martínez Caminante, en «Imposible retorno», a convivir con sus hermanos tzeltales, aunque su cultura le resulte algunas veces extraña. Sin poderse integrar tampoco en la comunidad de los «ladinos», Flor, la hija de un caminante, cuya identidad desconoce, contrae nupcias con un indígena a quien no ama.

Con *Los rezagados* se nos despierta la capacidad de asombro y de fascinación al descubrir el universo que nos presenta este escritor mexicano.

Prosas apátridas

Julio Ramón Ribeyro

Barcelona, Tusquets Editores, 1986.

Si para el autor de *Prosas apátridas,* vivir no es más que enfrentarse a un juego cuyas reglas se le escapan, su obra es, en consecuencia, un intento por descifrar el acertijo que rige las acciones de los hombres. Ribeyro quiere abarcarlo todo acerca del ser humano: la amistad, el amor, la muerte, la infancia, la cultura, la vida cotidiana, los libros, los vicios y las virtudes, los sueños y las frustraciones de sus contemporáneos.

Ciudadano del mundo, este escritor peruano nos recuerda a algunos escritores y filósofos decimonónicos, no sólo por su lenguaje, sino también por el tratamiento de los temas. Los aforismos de Nietzsche o la deliciosa prosa de Gómez Carrillo parecen conformar la atmósfera de estas prosas: «Mientras más conozco a las mujeres, más me asombran. Si no se produce alguna mutación en el género humano, estos hombrecillos que entre las piernas, en lugar de nuestro colgajo tienen un surco, un estuche, seguirán siendo enigmáticos, caprichosos, tontos, geniales, ridículos, en fin, para decirlo en una palabra, maravillosos».

En estos apuntes sueltos, que también podrían ser un diario íntimo, se va perfilando la imagen de un escritor y la esencia de una experiencia literaria que encuentra en la reflexión una forma de expresión: «entrar en una librería es pavoroso y paralizante para cualquier escritor, es como la antesala del olvido...» Tales definiciones no dejan de sorprendernos y de deleitarnos en algunas ocasiones; «la locura en muchos casos no consiste en carecer de la razón, sino en querer llevar la razón que uno tiene hasta sus últimas consecuencias».

Desde la ventana del universo, Ribeyro parece observar con curiosidad científica el espectáculo de la vida, la muerte, el placer, el dolor, la felicidad o la desgracia. Sus asombrados ojos quieren aprehender esa infinita representación que es la existencia humana.

La casa del tiempo

Salvador Garmendia

Madrid, Editorial Montaña Mágica, 1986.

Este último libro de cuentos de Salvador Garmendia constituye una verdadera poética del espacio, en tanto ilustra, a través de las distintas casas, universos cargados de recuerdos en los que transcurre la intimidad de los personajes. Los valores de estas realidades se ven superados por la imaginación. Así ocurre en el misterioso laboratorio donde el tío juega a ser perfumista en «Tío Lencho». En el mismo lugar encontramos el taller de costura de la madre, visto a través de un agujero que ofrece a la mente infantil la posibilidad de abandonarse al ensueño.

Las casas de estos cuentos se viven en su virtualidad con el pensamiento, con los sueños y con el recuerdo. En «La vida de Bartola» los rincones, los cuartos y los corredores están marcados por su presencia o su ausencia y en «Claudina pone oficio» nos encontramos con un personaje que desde la puerta de su casa ausculta el panorama de su cueva interior, esperando la llegada de la noche. Los pasillos han sido repetidos por sus pies que infinidad de veces siguen las huellas de la memoria.

Pensiones atendidas por viejas solteronas son también escenario de vidas que se apagan, dejando el rastro de su sombra. En «La casa del tiempo» el personaje reconstruye la rota geometría de una casa derruida. Camina por entre los escombros, armando sus recuerdos, recogiendo pedazos de paredes que alguna vez albergaron secretos y una especie de atracción de imágenes se concentra en torno a la representación de lo que alguna vez fue una casa.

El autor dibuja espacios, señalando aspectos pintorescos, además de variadas formas de habitar o de enraizarse día a día en un rincón del mundo. Los cuartos, los rincones, los sótanos o los refugios guardan valores de un rico y desbordante onirismo. El pasado surge de los escombros de *La casa del tiempo* y su recuerdo permite evocar fulgores de ensoñación que iluminan la síntesis de lo inmemorial.

Año nuevo en Nueva York

Enrique Medina

Buenos Aires, Milton Editores, 1986.

Nueva York, la Meca de artistas e intelectuales, es el escenario donde se desenvuelven los personajes de esta novela. Ella, una estriptisera y él, un pintor latinoamericano, se dejan llevar por el influjo que sobre los dos ejerce la ciudad. Nada sabemos de las luchas de este pintor por abrirse camino en un país donde tanto cuentan el éxito y el prestigio. Allí todo se compra y todo se vende.

El protagonista se desplaza por los subterráneos en los que se vende sexo hasta por un dólar. Su apetito insaciable parece no estar jamás satisfecho. Los cines porno, los cabarets, los bajos del Bronx y el *Harmony Burlesk* —lugar donde conoce a la estriptisera— son sitios donde oficinistas, obreros jubilados y vagos solitarios van en busca del placer.

En esta desbordante ciudad el amor pasa fugazmente, sin dejar espacio al recuerdo o a la nostalgia. Allí tampoco cuentan los nombres de los personajes, sus logros o sus fracasos. El sexo parece ser el nexo de unión entre los hombres. Un sexo frágil que se puede comprar y desechar más tarde. No hay comunicación y por lo tanto poco sabemos de la gente.

Medina es monotemático en materia de sexo y llega a saturarnos en su búsqueda constante de goces de la carne. La novela no alcanza a imprimir verosimilitud al protagonista. La presencia de la ciudad parece dominar la atmósfera de la historia. Nueva York, ciudad que sólo vive para el presente, es la protagonista. El personaje se pierde entre sus calles, junto con los borrachos que siguen el compás marcado por la ciudad mítica. A un lado se levanta imponente Manhattan con los edificios de cristal y a los pies fluye el río Hudson, el único que se resiste al paso del tiempo.

El buen mundar

Carlos Germán Belli

Madrid, Ediciones Tapir, 1986.

La presencia de la Naturaleza es la característica de estos poemas que no dejan de recordarnos la atmósfera del romancero español. El poeta parte de la tierra como materia y fundamento hasta llegar al sentimiento. En «Del lecho botánico al lecho humano» el mundo es concebido como una hermosa huerta y a cada ser se equipara una planta: «Esta noche dispone el hortelano / que en el lecho botánico se enlacen / de arriba abajo escrupulosamente / como una sola planta que florece».

El amor parece estar sujeto a ajenos designios. No obstante guarda dentro de sí una fortaleza que le permite sobrevivir: «A la par velozmente en un instante / lejos dejan el reino original, / y ya no serán dos marchitas plantas, / pues por amor los pétalos y ramas / principian a ser brazos que se ciñen / por encima de mares y montañas».

En «Las migajas del rey sumerio» se mantiene la misma línea. Se canta a lo terrígeno, al trigo que se convierte en pan, alimento de los hombres. La tierra como fuente de vida. El poeta se muestra sorprendido ante la perfección de la Naturaleza. Su canto cobra acentos religiosos: «Que ni un instante vuelva atrás la vida, / ni menos tú, Canción mía, otra vez / clamando por los restos; / y aunque muy tarde los devore hambriento, / temprano yo diviso / ahora el Edén al comer por fin / migajuela de migajuela. Amén».

El poeta hace de elementos sencillos la materia de sus versos. La rosa, el olmo, el viento o el lecho de hojarasca conforman su canto. Del mismo modo, el trigo que al convertirse en blanca harina es amasado y sale del horno transformado en el crujiente pan cuyas solas migajas son motivo de felicidad.

Reino sentimental

Luis O. Tedesco

Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1986.

Este último libro de poemas de Tedesco gira en torno a la mujer cuya presencia alimenta el amor. Se trata de un sentimiento momentáneo e intermitente. El recuerdo de Noemí en «Relato sobre Noemí» permite armar una historia de amor y de muerte: «Noemí es el tema, la imagen escrita, / el descanso ritual de sus ojeras / en el quebrado suspiro del poema».

El poeta quiere recuperar la imagen de la mujer aunque es plenamente consciente de que «... el amor sucede siempre en otro tiempo». La evocación del pasado guarda una amarga desesperación: «Te tocan mis manos, te abriga el papel, / toda tu saliva lava el lejano / temblor que penetra... Noemí: / en el cuidado romance de la muerte / tuya es mi sílaba, mi parodia, mi regreso».

En «Vida en común» continúa cantando al amor pero alimentándolo de un erotismo que parece agonizar en la cotidianeidad: «Tu amor y mi amor / con zapatillas de entrecasa / trotando en la luz, buscando comida». La ternura que acompaña a estos versos renueva permanentemente el amor: «La pura ternura / del té, el primoroso / rubor de luz sobre la seda».

Luis Tedesco descubre la poesía en los elementos que conforman el diario ritual del existir: «La cocina blanca, el comedor marrón, / las sábanas trazando el infinito / bosque sensual, el paseo imprescindible», apuntando hacia lo cósmico en un intento por romper la monotonía de las horas muertas. Lo cotidiano y lo cósmico se entrelazan en estos poemas: «Humo pegajoso del deseo, / línea gris de tu sencillo / batón de tierra cruda, / en los que aflora la ternura».

Consuelo Triviño.

Las culturas populares en el capitalismo

Néstor García Canclini

Ed. Nueva Imagen. México, 1984 (2.ª ed.)

En este ensayo, el autor elabora su estrategia analítica de las fiestas tarascas, en Michoacán, México, a partir del estudio de campo practicado entre 1977 y 1980. Desde una perspectiva antropológica y sociológica fundamentalmente, pero que también se nutre de reflexiones filosóficas y políticas sobre la cultura, aborda el examen de los condicionamientos que la enmarcan como su carácter de instrumento reproductor de relaciones sociales objetivas.

Tiene particular interés el repaso inicial a las diferentes conceptualizaciones antropológicas respecto de la cultura, «resultado paradójico de la expansión im-

perial de Occidente», descubiertas por los antropólogos, descentrados de las suyas propias. Las valorizaciones de los primitivos, originadoras del relativismo cultural que quiso reconocer la dignidad de los excluidos, el reconocimiento de los antropólogos ingleses —Malinovsky, Radcliffe-Brown, Pritchard, los diversos criterios elaborados por una larga serie que pasa por Ruth Benedict y Melville Herkovits y llega a Levi Strauss. La transnacionalización de la cultura, consecuencia de la del capital, sitúa a las culturas tradicionales o populares en el campo homogeneizador que las absorbe y remodela. Los sistemas simbólicos, las diferentes representaciones de las culturas subalternas, se interpenetran con los de las hegemónicas. Los zapotecos de Oaxaca tejen sarapes con imágenes de Klee y de Picasso, las artesanías conviven con los productos industriales en los mercados, el rock penetra en las fiestas campesinas, etc., evidenciando la existencia de formas mixtas de representación y de organización de los espacios.

Las artesanías, equivocadas de siglo, persisten como formas atrasadas de producción en países, como México, de modernización tardía. Para García Canclini, su subsistencia y crecimiento obedece a la funcionalidad de su producción en la actual etapa de expansión del capitalismo. Paliativos de la deficiencia de la estructura agraria, solucionan el problema ocupacional del campesinado empobrecido. Objetos «exóticos» que testimonian el viaje al extranjero y afirman el status social de los compradores, requeridos por el turista fascinado por lo rústico y lo «natural», los «museos vivientes» que constituyen los pueblos arcaicos.

Esta situación, fruto de la *descontextualización* y *resignificación* que la cultura hegemónica practica sobre las subalternas, no puede modificarse sino con una política cultural que surja de una posición y una acción reorientadora de la interpretación del arte popular. Romper o abolir la distinción entre arte y kitsch, los criterios prepotentes de las historias del arte, abrirlas a la consideración crítica, se presenta como una necesidad no sólo importante, sino urgente. Estas propuestas son, entre otras, las que García Canclini ofrece en este importante ensayo que alberga una nueva concepción antropológica de lo social, dirigido a preservar las culturas populares mediante el análisis de su situación en el capitalismo.

Bolero de caballería
Pedro Shimose
Editorial Playor. Madrid, 1985

Como en sus libros anteriores, en *Bolero de caballería,* el autor une la protesta por las situaciones sociales injustas, resultado de la secular postergación y expolio sufridos por el pueblo boliviano, al registro de la deshumanización de la cultura que caracteriza a nuestra época. En verdad, esa unión es pertinente: males del siglo, en el cual los nuevos se sobreponen a los de antigua data.

De estos poemas cuya formulación es francamente sobria, despojada, de lenguaje austero y expresión medida, surge el rostro del hambre, de la explotación, la historia del despojo y la brutalidad, la miseria, los tanques, el horror de la guerra permanente.

La experiencia del exilio, doble por cuanto se reconoce en ellos la persistencia de un pasado mítico abolido por la historia, la palabra quiere erguirse para luchar contra la muerte. La palabra es buena y «se resiste / a morir entre papeles». La expulsión de la patria aparece irreversible y surge entonces el espacio de la evocación y el deseo. La memoria parece transcurrir como en una noche prolongada, a veces casi reducida a la solidez y a la soledad de la piedra. Transcurre entre sueños, en monólogos en los cuales casi se adivinan viejas costumbres, signos de la identidad resistentes en la marea de las múltiples carencias.

La poesía es así un tránsito peculiar, un río heracliteano donde no pocas veces la realidad del presente recala en la banalidad de la frase hecha, sombras de viejos sueños, o fingidos deseos, junto al profundo de querer alcanzar lo que está ausente. Ámbito elemental, íntimo, ella no quiere confinarse narcisísticamente. Distante de la grandilocuencia y el énfasis, se inscribe como repliegue pronto a dejar de serlo, propio de la conciencia crítica, alerta.

Enriqueta Morillas

Oldsmobile 1962
Ana Basualdo
Tusquets. Barcelona, 1987

Tras largos años de periodismo en Buenos Aires y Barcelona, Basualdo, autora de una exhaustiva monografía sobre Julio Romero de Torres, presenta su primer libro de relatos. Nada parece indicarlo, quiero decir que nada señala la habitual inseguridad del escritor bisoño, que se atrinchera en jergas, análisis freudianos o sociológicos, estridencias populistas, novelerías negras desteñidas a gris.

El libro comprende cinco relatos cuyo fondo referencial común es una atmósfera sutilmente indicada, por medio de selecciones y supresiones oportunas de datos narrativos, que parece, a su vez, aludir a una sociedad inmóvil y decadente, generadora de manías vinculadas a lugares y a cosas que simulan servir a los hombres y, en cambio, los tiranizan.

La adolescencia, tiempo vital en que se imaginan las grandes decisiones, es el punto de encuentro de estos relatos, como para enfatizar que se está en un medio en que la decisión se posterga con terror o resulta inútil.

La familia, que protege, vigila y reprime, que establece premios y castigos ejemplares, es la estructura en que viven los personajes de Basualdo. Pero hay un mundo que escapa al caserón ruinoso, suerte de castillo encantado y prisión siniestra: es el mundo de las siestas de verano, las promesas incumplidas de un paisaje brillante y orgiástico que diseña el deseo. En esta tensión entre lo aceptado y lo ignorado, entre la casa y la intemperie, se inscriben las vidas, fugaces en su impresionismo preciso, de los personajes de *Oldsmobile 1962*.

La prima carnal

Santiago Sylvester

Anagrama. Barcelona, 1986, 142 páginas

Tras una larga carrera de poeta, el salteño Sylvester (1942) presenta su primera colección de relatos. El lector podrá ejercer el habitual temor que suscitan los poetas metidos a narradores. En este caso, se le disipará con rapidez. No hay aquí excesos coquetos de lenguaje ni vaguedades líricas, mortíferas en un género como el cuento, hecho de palabras imprescindibles. Ya en la última poesía de Sylvester *(Escenarios, Perro de laboratorio)* se advierte esta llamada de la narración escueta y certera.

De otro lado, estos cuentos certifican la noción posmoderna de que los «grandes relatos» de nuestra civilización han caducado y que toda épica es imposible en la vida cotidiana de la gran ciudad. La vida «novelesca» se reduce a una vana promesa de aventura hecha por los libros a los hombres, que la vida no corrobora y que los libros, al fin del ejercicio, describen como una sistemática decepción.

Estas historias de epopeyas truncas, a veces paródicamente ironizadas, son como puentes provisorios sobre un terreno pantanoso, en que los personajes y la narración dan pasos en falso, trastabillan y se hunden, hasta conformar una «narración segunda» en que se instala el hecho finalmente narrado. Este *narrar del narrar* vuelve a señalarnos los espacios de la posmodernidad.

Sylvester sirve a sus fábulas con una prosa en que se advierte el antiguo comercio del poeta con la palabra. Como en un poema, el vocabulario está elegido con estrictez, manejado con socarronería aforística, a veces cargado de pequeñas sorpresas semánticas. «Las cosas no son lo que parecen, mucho menos lo que son» puede ser la declaración doctrinaria que funda esta narrativa, según el dicho de un personaje.

In your blossoming Flower-Garden. Rabindranath Tagore and Victoria Ocampo

Ketaki Kushari Dyson

Sahitya Akademi. New Delhi, 1988, 477 páginas y 33 ilustraciones

En 1924, camino al Perú (al cual nunca llegaría), Tagore recaló en Buenos Aires, donde conoció personalmente a la Ocampo, su devota y antigua lectora en las traducciones de André Gide. Desde entonces, la relación entre ambos fue muy intensa y de múltiple simbología. Tagore era una suerte de padre lejano y entrañable, un amante platónico (en el mejor sentido de la palabra: el que lleva del amor al saber), la tentación oriental para la culta escritora argentina desazonada de una civilización refinada y exhausta.

Dyson ha reconstruido minuciosamente esta relación, buceando en documentos, cartas y archivos, entrevistando a cuanta persona pudiera dar noticia del vínculo Ocampo-Tagore, sobre todo a partir de Leonard Elmhirst, secretario inglés de Tagore y uno de los fundadores de la escuela de Santiniketán, centro de trabajo y magisterio del escritor bengalí.

Redactado con pulso narrativo y aun novelístico, el libro es, sin embargo, rigurosamente documental y se convertirá, sin duda, en un hito bibliográfico para el estudio de ambas personalidades.

Novena y décima poesía vertical

Roberto Juarroz

Carlos Lohlé. Buenos Aires, 1987, 142 pp.

A lo largo de estas entregas (con ellas llegamos a la décima), Juarroz ha sostenido un riguroso combate con el ángel de la poesía, cuya cifra podían ser estos versos: «Somos el borrador de un texto / que nunca será pasado en limpio».

En efecto, la poesía de Juarroz es un ejercicio de revelación, de alzado de velos, de desplazamiento de sutiles capas lumínicas, que resulta guiado por un afán de verdad y de traslucidez, a sabiendas de que la doble materia, la reflexión sobre las cosas y del lenguaje sobre sí mismo, es de una insuperable opacidad.

En este doble juego de intelección y desazón, se inscribe un elegante desasosiego metafísico, volcado en un lenguaje reticente y estricto, ajeno a toda moda y vigente en un tiempo siempre despegado de las actualidades.

Poesía de escasos prójimos en nuestro idioma, invoca, si acaso, a los ejemplos mayores (Eliot, Rilke, Jorge Guillén) intentando completar la parca familia de los poetas conceptuales en castellano.

Proyección en 8 mm y blanco y negro, durante una reunión de familia, un sábado a la tarde

Jorge Andrade

Muchnick. Barcelona, 1987, 375 pp.

La obra del argentino Andrade, iniciada en su país natal con *Signos*, se retoma, ahora en España, lugar de emigración, con *Los ojos del diablo* (Premio Pérez Galdós, 1986) y el presente libro.

El texto evoca una precisa época de la historia argentina, la década de 1940, en la cual se van recibiendo los ecos de la guerra mundial y se estructura el proceso social y político del peronismo. La óptica elegida por Andrade es la adolescencia, de modo que los puntos de vista sean llevados por la curiosidad y la no inclusión, dos notas características de la edad

conflictiva e iniciática de la vida. Un hogar de clase media, con vaga instrucción liberal, es sorprendido por una correntada de alteraciones en el entorno, que agitan sus aguas y siembran la zozobra, todo con sabor a naufragio.

Andrade se afirma en una minuciosa documentación e intenta valerse de las grandes formas (el llamado «fresco de época»), a la vez que, con tales medios, evita el peligro de apasionamiento y parcialismo que conlleva todo examen de la historia cercana.

Cantango por dentro
Julio de la Vega
Sierpe. La Paz, 1986, 236 pp.

Nacido en 1924, Vega, boliviano de Santa Cruz, tiene una obra que cubre diversos géneros: la poesía *(Amplificación temática, Temporada de líquenes, Poemario de exaltaciones)*, el teatro *(El sacrificio, Se acabó la diversión)* y la novela *(Matías, el apóstol suplente, Una vida)*, a la vez que ejerce la cátedra y la crítica de arte, cine y libros.

La presente novela es un buceo en la experiencia vital de unos personajes en cuya educación sentimental ha intervenido, como en varias generaciones de sudamericanos, el tango. Sus modelos de conducta, sus paradigmas de amor, sus reflexiones sobre la vida, sus promesas diseminadas por los caminos del mundo, aseguran al tiempo que engañan a los que «cantangan por dentro», según explica el título.

Castigo divino
Sergio Ramírez
Mondadori. Madrid, 1988, 456 pp.

A través de un caso documental tomado de la historia criminal nicaragüense, y del film homónimo, estrenado en 1932, Ramírez traza un vasto cuadro de la sociedad de su país durante uno de los períodos del nepotismo dictatorial de los Somoza. Para ello, se vale de la «cita»; entrecomillada si se quiere, de lenguajes tópicos y disimuladores, retóricas fuertemente convencionalizadas, a través de las cuales una sociedad se persuade y se miente: cartas de amor, guiones de cine y de radio, infolios judiciales, discursos políticos y politiqueros de politicantes y politicastros, anuncios de publicidad, etc.

Una historia de envenenadores, contada en clave de folletín judiciario, con algo de romance de ciego y mucho de novela policiaca negra de la década del 30 (pensemos en Hammett por arriba y en Wallace por debajo), sirve a Ramírez para armar un complejo tinglado con la Nicaragua de aquellos años, suerte de sangrienta ilustración real y palpable de las truculencias inventadas por la literatura y el cine de acción de esos días.

Poeti del Guatemala (1954-1986)
Studio introduttivo di Dante Liano,
traduzioni di Alfonso d'Agostino
Bulzoni. Roma, 1988, 179 pp.

La poesía suele ser, en nuestros países, un género más o menos inédito. Este carácter constante y anómalo se acentúa si el lugar de origen del poeta es una de las tierras «menores» o «pobres» del continente. Huelga decir que Guatemala goza de este duro privilegio, a pesar de haber producido notables poetas, como algunos de los incluidos en esta antología bilingüe.

Cabe agradecer a los autores su rastreo minucioso y de elevada utilidad, y a los editores romanos Bulzoni, su constante preocupación por el hispanismo, tanto peninsular como americano.

Aparecen en la muestra: Luis Alfredo Arango, Julio Fausto Aguilera, José Luis Villatoro, Roberto Obregón, Francisco Morales Santos, Antonio Brañas, Otto René Castillo, Manuel José Arce, Carlos Zipfel y García, Marco Antonio Flores, Luis de Lion, Luis Eduardo Rivera, Enrique Noriega, Otto Martín, Adolfo Méndez Vives, Francisco Nájera, Ana María Rodas, Delia Quiñónez, Luz Méndez de la Vega, Margarita Carrera, Isabel de los Angeles Ruano, Alaíde Foppa y Carmen Matute.

Grandeza mexicana
Bernardo de Balbuena
Edición crítica de José Carlos González Boixo,
Bulzoni. Roma, 1988, 126 pp.

A principios del XVII (1604, con precisión) e instalándose con pie firme y acento peculiar el barroco en la Nueva España, inicia Balbuena, con este largo y curioso poema descriptivo, el mito de la gran ciudad de México (entonces y ahora, una de las mayores del planeta), su individualidad, su casticismo y su narcisista proclamación de méritos. Mezcla de culteranismo con citas clásicas, de empirismo pintoresquista, de abigarrado elenco barroco de cosas nuevas y curiosas, el poema es una pieza de doble valor: como ejemplo extremo de una estética y como documento a tener en cuenta para la intrahistoria de México.

González Boixo, profesor de la universidad de León y especialista acreditado en literatura mejicana (valga recordar su libro sobre Rulfo y su edición crítica de *Pedro Páramo)*, se adentra en la selva barroca y americana de Balbuena y ofrece un vocabulario, una noticia biográfica del autor, una descripción del poema incluido y una bibliografía especializada.

Antología de la poesía española e hispanoamericana, Primera parte, 2: Desde el modernismo hasta la guerra civil
José María Valverde-Dámaso Santos
Anthropos. Barcelona, 1988, 533 pp.

El presente es el segundo volumen de una obra en cuatro, que se completará con los dos finales, preparados por Dámaso Santos, ya que cubrirán los años que van desde la guerra civil hasta la actualidad.

La muestra abarca los poetas que han nacido entre 1853 (José Martí y Salvador Díaz Mirón) y 1912 (Pablo Antonio Cuadra). Cada selección de piezas, por fuerza breve, va precedida de una noticia biográfica y una descripción somera de la obra y la esté-

tica de cada autor. Al final, una nutrida bibliografía remite al lector a unas fuentes más prolijas.

Es de celebrar que, por fin, no se divida la literatura en castellano entre poetas de España y de Ultramar, como si todavía existiera un Ministerio de Colonias. Esta división es absurda de cara a la historia literaria que viene desde el modernismo, y así lo han entendido los autores.

El libro ofrece una doble utilidad: es obra de consulta rápida, que permite situar a cualquier nombre mayor de la poesía en nuestra lengua, y puede servir de buena introducción escolar para el conocimiento de un inmenso corpus poético, difícil de manejar por otros medios.

Habladurías del Nuevo Mundo

Juan Octavio Prenz

Adonais. Madrid, 1986, 70 pp.

He aquí el, hasta ahora, penúltimo libro de poemas de Prenz, cuya trayectoria en este campo se iniciara en 1961 con *Plaza suburbana*. Es difícil de acotar como género, y en esta aguda y personal definición genérica reside, tal vez, su mejor virtud.

Comparte *Habladurías...* la estrictez elocutiva del poema, el sentido de la escena que tiene el cuento y, mirado en conjunto, la unidad temática y temporal convierte el libro en una suerte de epopeya de bolsillo sobre el descubrimiento, conquista y poblamiento de América, aventura compleja que, de algún modo, culmina en el libro mismo, obra del hijo de un inmigrante que debe emigrar, a su vez, empujado por las circunstancias políticas que generó aquella historia de invasiones y migraciones.

Epopeya no significa gravedad ni solemnidad trágica. Hay mucho de socarronería criolla en la evocación de situaciones y personajes, un poco a la manera como la novela de pícaros cita y parodiza, a un mismo tiempo, la novela de caballerías. Una prueba contundente de que un poeta, aún entregado, formalmente, a la prosa, insiste en su perfil poético: rescatar ese raro y aparentemente mágico instante en que el lenguaje se pone grávido, se engruesa, se «hincha» y obliga a anudar sus tientos en la trama del poema.

Historia de Iberoamérica. Tomo III. Historia contemporánea

Cátedra. Madrid, 1988, 699 pp.

Con este volumen culmina la obra, en principio de orientación escolar, aunque de altísimas exigencias científicas, que Cátedra, junto con la Sociedad Estatal del Quinto Centenario, encargó coordinar al profesor Manuel Lucena Salmoral. Los dos volúmenes precedentes se ocupan de la prehistoria americana y de la historia de su modernidad.

La presente entrega cubre desde la independencia a nuestros días, proponiendo una ordenación del material que excede las convenciones más visibles en la materia. Vemos desfilar, así, no sólo el proceso independentista y la formación de los nuevos Estados, sino las orientaciones federalistas, regeneracionistas y radicales, los populismos y los nacionalismos.

Cada sección ha sido confiada a especialistas muy expertos en sus campos. Los colaboradores de este tomo son el propio coordinador, John Lynch, Nelson Martínez Díaz, Briam Hammett, Hans-Joachim König, Adam Anderle y Marcello Carmagnani.

Censura, autoritarismo y cultura: Argentina, 1960-1983

Andrés Avellaneda

CEDAL. Buenos Aires, 1986, dos volúmenes, 276 pp.

Andrés Avellaneda, profesor y crítico, conocido por sus intervenciones periodísticas y sus libros especializados, dedicó una constancia curiosa y, seguramente, dolorida, a recoger todas las expresiones de grupos influyentes y decisiones del poder político (a menudo dictatorial) contra la libertad de expresión en el ámbito cultural argentino, desde el gobierno constitucional de Arturo Frondizi hasta el final de la dictadura militar iniciada en 1976.

Un examen del material ofrece un panorama más bien escalofriante de lo que ha sido la lucha constante contra el sectarismo reaccionario encaramado en estamentos potentes (la Iglesia católica, sobre todo, y los grupos ideológicos permeados de catolicismo) para mantener un inestable espacio en que la invención cultural pudiera sobrevivir.

Más al fondo, la implacable investigación de Avellaneda, que se vale del escueto lenguaje de los hechos consumados, permite intuir a toda una sociedad afecta al integrismo, a los promesas mesiánicas y a la intolerancia.

Azul...

Rubén Darío

Nueva Nicaragua. Managua, 1988, 414 pp.

En el centenario de *Azul...*, la colección homónima, que dirige Fidel Coloma González, ha decidido lanzar una tirada numerosa (30.000 ejemplares y 3.000 en papel satinado) de esta obra fronteriza de la poesía en castellano, la que permitió a Pedro Henríquez Ureña razonar que, en nuestra lengua, podía saberse si un poema era anterior o posterior a Rubén Darío.

Es sabido que Rubén modificó bastante la edición princeps de Valparaíso (1888) en el texto definitivo, último revisado por él, de *La Nación* de Buenos Aires (1905). Esta edición combina ambas versiones, dando los poemas de la primera edición en su redacción original y ordenados según aquélla, respetando las supresiones de 1905 e incluyendo los prólogos de Eduardo de la Barra y Juan Valera. Las notas van en su totalidad.

Completan la entrega unas viñetas y *cul de lampe* de la época, que colaboran a restaurar la atmósfera visual de los albores modernistas.

Villa-Lobos

Eduardo Storni

Espasa-Calpe. Madrid, 1988, 168 pp.

Con ocasión del centenario del músico brasileño Eitor Villa-Lobos, el crítico argentino Storni ha redactado esta biografía y examen de su obra, para la ya nutrida colección «Clásicos de la Música».

Storni sigue la huella del compositor a partir de sus difíciles comienzos, su formación casi completamente autodidáctica, sus viajes que intentan imponer su novedosa vena en Europa, su triunfo en ella y los Estados Unidos, sus relaciones personales. Al tiempo, intenta describir la estética, a la vez nacionalista y modernizante, del creador, y desbrozar la nutrida jungla de sus obras completas, que cubren, con generosidad, todos los géneros.

Libro de consulta, no exento de puntos de vista personalísimos y propicios a la polémica, incluye series de noticias complementarias, como el opus completo y una bibliografía variada sobre el personaje estudiado y temática afín.

El último escrito de Joan Alsina. Un testimonio cristiano de liberación

Mario Boero

Nuestra América. Santiago de Chile, 1988, 146 pp.

El sacerdote catalán Joan Alsina, fusilado durante el golpe de Estado chileno, en septiembre de 1973, dejó un escrito que, exhumado tras su muerte, se considera una suma de su posición religiosa y político-social.

En el presente libro, Boero, profesor chileno especializado en temas de teología de la liberación, aborda a Alsina desde una perspectiva biográfica e ideológica, analizando las tres partes del mencionado documento y contextualizándolo, finalmente, en la cristología de la solidaridad, emanada de la Biblia y con apoyo específico en el Nuevo Testamento.

Alsina pertenece, en la lectura de Boero, a la teología que advierte el cuerpo de Cristo en la humanidad que sufre miseria y opresión y la cual, en lugar de sobrellevar su dolor con resignación fatalista, lucha por el proyecto divino de un mundo justo y solidario.

Los ochenta mundos de Cortázar: ensayos

Fernando Burgos (editor)

Edi-6. Madrid, 1987, 219 pp.

Entre el 10 y el 12 de abril de 1986, la Universidad de Oklahoma realizó un coloquio internacional sobre Julio Cortázar, bajo la coordinación de John Deveny y Juan Manuel Marcos. Se recibieron un centenar de trabajos, de entre los cuales el editor seleccionó los que cubren la presente entrega.

Suscriben los trabajos: Jaime Alazraki, Rocío Antúnez, Lida Aronne Amestoy, Mary Berg, Rhonda Buchanan, Hernán Castellano Girón, Héctor Cavallari, Amaryll Chanady, Malva Filer, Mempo Giardinelli, Aníbal González, Ricardo Gutiérrez Mouat, Ana Hernández de López, Nancy Kason, Martha Morello Frosch, Randolph Pope, María Rosemblatt, Cynthia Stone, Joseph Tyler, Jonathan Tittler, Luisa Valenzuela y Emil Volek.

La revolución es un sueño eterno

Andrés Rivera

Grupo Editor Latinoamericano. Buenos Aires, 1987, 170 pp.

El argentino Rivera (Buenos Aires, 1928) pertenece a la llamada «generación del 55», fuertemente marcada por su tendencia realista social y política, ideológicamente comprometida con posiciones de cuestionamiento o, en ocasiones, francamente revolucionarias. Su ya extensa obra de narrador recoge títulos como *El precio, Los que mueren, Sol de sábado, Cita, El yugo y la marcha, Una lectura de la historia, Nada que perder, En esta dulce tierra* y *Apuestas.*

El presente libro reconstruye la figura de Juan José Castelli, uno de los integrantes del «ala izquierda» de la revolución porteña de 1810, muerto en plena juventud jacobina de una enfermedad alegórica: un cáncer de lengua, el final del lenguaje.

Rivera, aparte de la evocación de un momento histórico, se plantea una reflexión acerca del precio de las revoluciones y si el fin alcanzado por ellas (mejorar el mundo de los hombres) compensa la inmensa inversión de dolores y humillaciones que la lucha impone.

Ensayos de literatura hispanoamericana

Gustav Siebenmann

Taurus. Madrid, 1988, 343 pp.

El presente volumen recoge obra suelta del hispanista suizo Siebenmann, orientada, toda ella, al mundo literario hispanoamericano. A pesar de su carácter colecticio, el libro puede dividirse en bloques nítidos y coherentes: la identidad cultural latinoamericana (especialmente, desde la óptica europea y, más concretamente, germánica), las tendencias literarias de este siglo en América Latina, la diversidad de la narrativa latinoamericana (indigenismo, literatura fantástica, realismo mágico, novela metafísica) y el panorama de las relaciones culturales entre Alemania y el subcontinente, en los dos últimos siglos.

Aparte de ensayos sobre autores puntuales (Vallejo, Borges, Sábato, García Márquez, Mariano Azuela, Ciro Alegría) el libro ilumina un espacio poco estudiado, en general, por los especialistas: la aplicación de fuentes y modelos de análisis germanizantes a la temática latinoamericana.

O jogo mágico

Bella Jozef

José Olympio. Rio de Janeiro, 1980, 197 pp.

La profesora brasileña Bella Jozef se ha especializado en el estudio y traducción de autores hispa-

noamericanos, ofreciendo al vasto público lector de portugués un panorama literario de difícil acceso idiomático.

En este libro se recogen numerosos artículos sueltos, que cubren un vasto espectro temático. Buena parte de ellos se refiere a la actual producción brasileña. Otra parte, no menos importante, está dedicada a escritores en castellano: Rómulo Gallegos, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, Manuel Puig, Adolfo Bioy Casares, Teresa de la Parra, Gustavo Sainz, Edmundo Valadés, Enrique Medina, Rosario Castellanos, Manuel Scorza, Vicente Aleixandre, Octavio Paz y César Vallejo.

Poetas cubanos en España, antología
Felipe Lázaro
Betania. Madrid, 1987, 170 pp.

La revolución cubana produjo un numeroso éxodo (se calcula que dos millones de cubanos viven fuera de la isla), el cual, más allá de valoraciones políticas, tiene una envergadura real que no debe desdeñarse. De entre todos estos trasterrados, los escritores forman un sector considerable y destacan los poetas, ese club apiñado y combativo en su carácter de minoría inmensa, que suele caracterizarlo en todo lugar y tiempo.

Esta antología recoge parte de la producción poética cubana de la emigración y, concretamente, la de los escritores radicados en España. Con diverso acento y acierto dispar, es una muestra severamente documental que reúne a José Abreu, Alberto Baeza Flores (chileno de nacimiento y afincado largamente en Cuba), Gastón Baquero, Benita Barroso, Rolando Campins, Luis Cartañá, Roberto Cazorla, Elena Clavijo, David Lago, Felipe Lázaro, José Mario, Roberto Padrón, Francisco Revuelta, Miguel Sales, Jesús Sánchez Sordo, Pío Serrano, Armando Valladares y Francisco Vives, prologados por Alfonso López Gradolí.

Cuentos modulados con frecuencia
Carmen García Arias
Mi Desván. Buenos Aires, 1986, 159 pp.

María del Carmen García Arias, aunque española de nacimiento, radica en Argentina desde la guerra civil, por lo que puede considerarse una escritora del país del Plata. Su doble vertiente nacional se conjuga con facilidad a través de la lengua común y de los numerosos vínculos que cabe rastrear en la historia también común, sobre todo la de la inmigración pobre desde finales del siglo XIX y el exilio republicano, a partir de 1939.

Como en su anterior entrega narrativa, *Cuentos de dos hemisferios,* la autora toca la doble temática, volviendo sobre el mundo del recuerdo y su pariente cercano, la fantasía, las emigraciones, las lejanías del espacio y las proximidades del sentimiento.

¡Arriba corazón!
Osvaldo Dragún
Teatro Municipal General San Martín. Buenos Aires, 1987, 104 pp.

En treinta años largos de carrera como autor dramático, el argentino Dragún ha contrastado su producción con públicos diversos (México, España, su país natal, etc.) y cubierto una parábola que va desde el teatro alegórico-social y de crítica de lo cotidiano hasta las experiencias de texto abierto y protagonismo del actor y el director en la producción del hecho escénico. Títulos como *La peste viene de Melos, Historias para ser contadas, Los de la mesa diez, Túpac Amaru, Historias con cárcel,* jalonan los puntos antes descritos.

El presente texto surge de un trabajo en colaboración con el director Omar Grasso, cuya parte literaria sufrió un largo proceso de elaboración que el mismo Dragún describe: «... descubrí que por primera vez en mi vida había empezado a escribirme una carta a mí mismo. La carta tardó siete años en ser escrita. Lo que garantiza sólo eso: que tardó siete años. Pueden abrir el sobre. Tal ¿quién sabe? es posible (ah, la precariedad) que podamos compartir la sensación de habitar una tierra que siempre se nos está moviendo bajo los pies. Inmigrantes que nunca llegarán al paraíso».

Cartas a Moreno
Jorge Goldemberg
Acordate de la Francisca
Marisel Lloberas Chevalier
Teatro Municipal General San Martín. Buenos Aires, 1987, 102 pp.

Reúne este volumen de la colección dedicada a las obras representadas en las salas municipales de la capital argentina, dos producciones de la actual dramaturgia de dicho país. El texto de Goldemberg (San Martín, 1941) es resultado de unos ensayos de improvisación habidos con el Equipo Teatro Joven del Payró a partir de las cartas que la mujer de Mariano Moreno, el prócer revolucionario, envió a su marido y que él no llegó a leer porque murió en el viaje a Londres.

Lloberas (San Fernando, 1960) ganó con su texto el premio Mauricio Kohen de 1987, instituido por la Fundación Argentia. Es una crítica en tono farsesco y coloquial a la sociedad consumista, en su doble vertiente: la sociedad argentina, abatida por la crisis, y la norteamericana, boyante y opulenta, a la cual emigra el personaje titular.

El lector puede recorrer dos generaciones de recientes dramaturgos argentinos, subrayando parecidos de familia y diversidad de individuos.

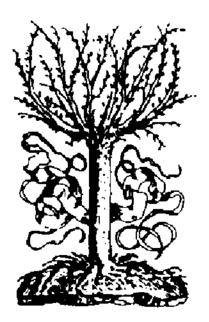
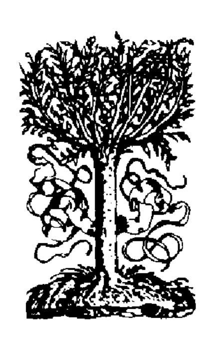
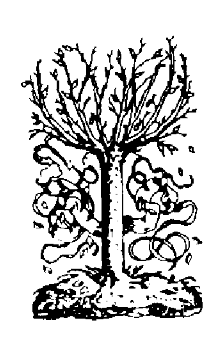
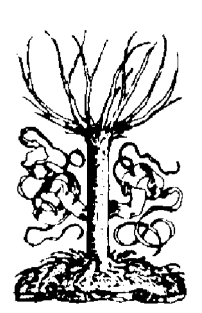
Esquemas para una oda tropical (a cuatro voces)
Carlos Pellicer (edición crítica con reproducciones facsimilares y versiones trilingües, comparada y anotada por Samuel Gordon).

Gobierno del Estado de Tabasco. Villahermosa, 1987, 136 pp.

Las dos *Intenciones* (obviamente: primera y segunda) que componen esta oda son las obras mayores, en forma y aliento, del mexicano Carlos Pellicer. Su redacción le llevó unos cuarenta años, pues la primera data de 1932 (edición príncipe de 1933) y la segunda, de 1973/6. Concibió el conjunto como una suerte de oratorio silencioso, en que las voces del texto sonaran como coros y orquestas, en torno a las sugestiones de las viejas mitologías indígenas mexicanas y el paisaje, más o menos idealizado, de la meseta y la jungla en la zona tórrida.

Gordon ha exhumado los facsímiles de las impresiones originales, parte de los manuscritos, una traducción francesa y otra inglesa, las variantes entre diversas redacciones, las correcciones del propio autor. De tal modo, se rescata toda una época de la historia creativa de Pellicer, que superpuso cuatro décadas de vida cotidiana y producción en un esfuerzo imaginativo considerable.

Blas Matamoro

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS

Arbor

SEPTIEMBRE 1987

OCTUBRE 1987

NOVIEMBRE-DICIEMBRE 1987

Número monográfico sobre:

FILOSOFIA POLITICA

DIRECTOR

Miguel Angel Quintanilla

REDACCION

Vitruvio, 8 - 28006 MADRID
Telf.: (91) 261 66 51

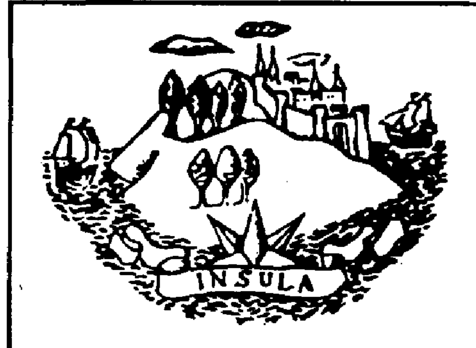
SUSCRIPCIONES

Servicio de Publicaciones del C.S.I.C.

Vitruvio, 8 - 28006 MADRID
Telf.: (91) 261 28 33



ciencia . pensamiento y cultura



INSULA

REVISTA DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

Presidente: JOSE LUIS CANO
Director: VICTOR GARCIA DE LA CONCHA
Secretario: ANTONIO NUÑEZ
Jefe de Redacción: CARLOS ALVAREZ-UDE

Números 488-489 **Julio-Agosto 1987**

ELÍAS L. RIVERS: El gran acierto del *Quijote.*

AMANCIO SABUGO ABRIL: A los cien años de los *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas,* de Juan Valera.

LAUREANO BONET: *Laye* y los escritores de 1950: prehistoria de una generación.

FRANCISCO OTERO MARÍN: Edición facsímil de la revista *manantial* 1928-1929.

AGENDA DEL HISPANISMO - DEBATE

La enseñanza de la literatura. Artículos de GUILLERMO CARNERO y JAMES A. PARR.

CRITICA E HISTORIA

Edad de Oro, por JUAN PERUCHO, JOSÉ LUIS PENSADO, AURORA EGIDO, EVANGELINA RODRÍGUEZ y JULIA BARELLA; *Siglo XVIII,* por J. IGNACIO TELLECHEA IDIGORAS y FRANCISCO LAFARGA; *Siglo XX,* por LAUREANO BONET, CARLOS VAILLO, MARINA MAYORAL y FRANCISCO JAVIER BLASCO; *Siglo XX,* por PIOTR SAWICKI, KEITH ELLIS, RICARDO DOMENECH, YOLANDA NOVO, JOSÉ LUIS CANO, JOSEP MARÍA SALA y JON KORTAZAR, y *Lingüística Hispánica,* por JULIO BORREGO NIETO.

Entrevista con FRANCISCO BRINES, por LUIS ANTONIO DE VILLENA.

DE VARIA LECCION

Artículo de FRANCISCO MARCOS MARÍN.

CREACION Y CRITICA

Novela, por DOMINGO PÉREZ MINIK, MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN, CONSTANTINO BERTOLO y BIRUTE CIPLIJAUSKAITE; *Poesía,* por DIONISIO CAÑAS, LUISA CAPECCHI, JOSÉ MARÍA BALCELLS, JOSÉ OLIVIO JIMÉNEZ, MIGUEL CASADO, MIGUEL D'ORS, JOSÉ GUTIÉRREZ y LUIS GARCÍA-CAMINO BURGOS; *Arte,* por JULIAN GALLEGO, y *Cine,* por RAFAEL UTRERA.

Cuento de MARINA MAYORAL.

Poema de JOAQUÍN MÁRQUEZ y CARLOS PIERA.

EL ESTADO DE LA CUESTION

Juan Ruiz y el Libro del Arcipreste, por FRANCISCO JAVIER HERNÁNDEZ, ALBERTO BLECUA y ALAN DEYERMOND.

Un volumen de 40 págs., 435×315 mm., 750 ptas. (Inc. IVA).

Precio de suscripción:

	ESPAÑA	EXTRANJERO
Año	3.750 ptas.	5.500 ptas.
Semestre	2.300 ptas.	3.250 ptas.
Número corriente	375 ptas.	550 ptas.
Año atrasado	4.780 ptas.	6.550 ptas.
Número atrasado	450 ptas.	640 ptas.

Redacción y Administración:
Carretera de Irún, km. 12.200 (Variante de Fuencarral). 28049 MADRID
Teléfono 734 38 00

Revista de Occidente



NUMERO 89   OCTUBRE 1988

INGLATERRA
CENTENARIO DE T. S. ELIOT

- Relaciones hispanobritánicas.
- Arte y Literatura.
- Ciencia y Educación.
- Tres ensayos sobre T. S. Eliot.

Revista de Occidente. Edita: Fundación José Ortega y Gasset.
Fortuny, 53. 28010 Madrid. Tel. 410 44 12

PENSAMIENTO IBEROAMERICANO

Revista de Economía Política

Revista semestral patrocinada por el Instituto de Cooperación Iberiamericana (ICI) y la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL). Programa patrocinado por la Comisión Nacional para la Conmemoración del V Centenario del Descubrimiento de América.

Número 13 **Enero-Junio 1988**

SUMARIO

EL TEMA CENTRAL: «RELACIONES INTERNACIONALES. TENDENCIAS Y DESAFIOS»

ESTUDIOS DE AMERICA LATINA

- Luciano Tomassini: La cambiante inserción internacional de América Latina en la década de los 80.
- Roberto Bouzas: América Latina en la economía internacional: los desafíos de una década perdida.
- Carlos Ominami: Doce proposiciones acerca de América Latina en una era de profundo cambio tecnológico.
- Stephany Griffith-Jones: La condicionalidad cruzada o la expansión del ajuste obligatorio.
- Augusto Varas: Dimensiones internacionales y regionales de la defensa nacional.
- Carlos Rico F.: El Socialismo Europeo, la Alianza Atlántica y Centroamérica: ¿Una historia de expectativas frustradas?

ESTUDIOS DE ESPAÑA

- Juan Pablo de Laiglesia: Las relaciones entre la Europa de los Doce y América Latina. Un proceso de cambio acelerado.
- José Antonio Alonso y Vicente Donoso: Perspectivas de las relaciones económicas Epaña-Iberoamérica-Comunidad Europea.

ESTUDIOS DE PORTUGAL

- Fernando Freire de Sousa: Rumo à Europa. Um balanço da internacionalizaçao da economia portuguesa.

Y LAS SECCIONES FIJAS DE

- **Reseñas Temáticas:** Examen y comentarios —realizados por personalidades y especialistas de los temas en cuestión— de un conjunto de artículos significativos publicados recientemente en los distintos países del área iberoamericana sobre un mismo tema.
- **Resúmenes de Artículos:** más de 150 resúmenes de artículos relevantes seleccionados entre los publicados por las revistas científico-académicas del área iberoamericana durante 1986-1987.
- **Revista de Revistas:** Información periódica del contenido de más de 140 revistas de carácter científico-académico, representativas y de circulación regular en Iberoamérica, España y Portugal.

— Suscripción por cuatro números: España y Portugal, 5.000 pesetas ó 40 dólares; Europa, 45 dólares; América y resto del mundo, 50 dólares.

Instituto de Cooperación Iberoamericana
Revista Pensamiento Iberoamericano
Avenida de los Reyes Católicos, 4
28040 Madrid
Teléfono: 244 06 00 (Ext. 300)
Télex: 412 134 CIBC E

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don ....

con residencia en ....

calle de..., núm............... se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de .... a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de...................................... de 198 .....

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

PRECIOS DE SUSCRIPCION

		Pesetas
España	Un año (doce números)	4.500
	Ejemplar suelto	400

		Correo marítimo $ USA	*Correo aéreo $ USA*
Europa	Un año	45	60
	Ejemplar suelto	4	5
USA, Africa	Un año	45	90
Asia, Oceanía	Ejemplar suelto	4	7
Iberoamérica	Un año	40	85
	Ejemplar suelto	4	5

Pedidos y correspondencia: Administrador de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS. Instituto de Cooperación Iberoamericana. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. 28040 MADRID. España. Teléfono 244 06 00, extensión 396.

Precio de este ejemplar:
400 Ptas. (IVA incluido)